publicación de
cine universitario

film

Superrealismo y cine **Pudovkin**
Moulin Rouge **Julio César** y otros
Hollywood según Richard Brooks

16
agosto 1953
montevideo

el gran CINE PLAZA anuncia dos grandes estrenos:

Un tranvía llamado deseo

La película que ha conquistado cinco Oscar de la Academia de Hollywood, por las interpretaciones de Vivien Leigh, Kim Hunter y Karl Malden, por la notable dirección de Elia Kazan y por la escenografía.

(A Streetcar Named Desire) Warner Brothers. Dirección, Elia Kazan. Libreto sobre la obra teatral homónima de Tennessee Williams. Fotografía, Harry Stradling. Escenografía, George J. Hopkins. ELENCO: Vivien Leigh, Marlon Brandon, Kim Hunter, Karl Malden, Rudy Bond.

Barrabas

El último gran film de uno de los mejores directores suecos: Alf Sjöberg. Adaptada de la obra del laureado autor Pär Lagerkvist. Otra magnífica actuación de Ulf Palme, el recordado actor de "La señorita Julia". Una vez más demuestra su artesanía el fotógrafo Goran Strindberg.

(Barabbas) Dirección, Alf Sjöberg. Libreto de Sjöberg sobre la novela homónima de Pär Lagerkvist. Fotografía, Goran Strindberg y Sven Nykvist. ELENCO: Ulf Palme, Inge Woern, Eva Dahlbeck, Anders Henrikson, Olof Widgren, Erik Strandmark.

GRAN CINE PLAZA — GRAN CINE CENTRAL — Las salas que jerarquizan el espectáculo cinematográfico con primicias seleccionadas

film

publicación de cine universitario

BIBLIOTECA del Dr. ANDRES CASTILLO

HISTORIA DEL CINE: Caligari (1919)

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY BIBLIOTECA

16

agosto 1953

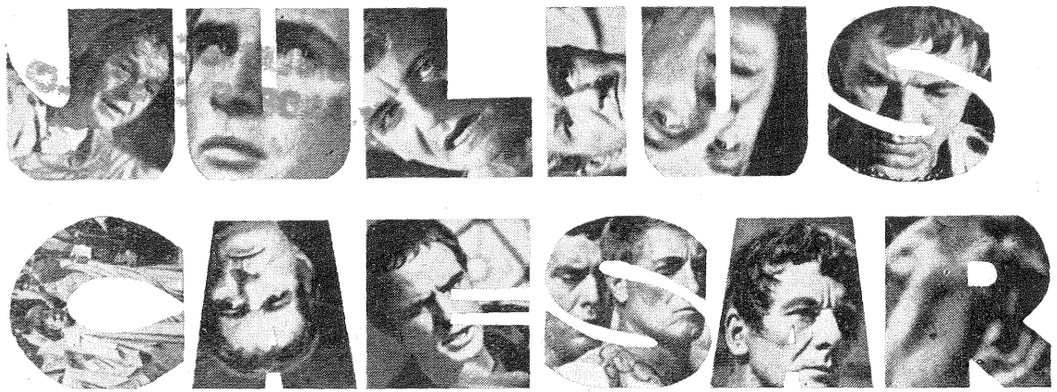
en la portada: Ulf Palme y Anders Henrikson en BARABBAS de Alf Sjöberg.

en este número:

2 julio césar y otros personajes
8 dibujo animado en el brasil: sinfonía amazónica
9 vsevolod i. pudovkin (1893-1953)
16 moulin rouge
22 superrealismo y cine
27 un libro sobre hollywood: the producer, de richard brooks
31 un efecto de travelling

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. CONSEJO DE REDACCIÓN: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. PUBLICIDAD: Julio Beyne. SUSCRIPCIONES: Omar G. Parada.

FILM es publicada mensualmente por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.



y otros personajes

Shakespeare, Bradley, Mankiewicz, Houseman

Lo que es del César

Julio César es un personaje secundario en la tragedia de Shakespeare que lleva su nombre, y que narra primero la conspiración que le dió muerte, y después las consecuencias personales y políticas de esa muerte. Su figuración aparece apenas esbozada en los diálogos, pero el personaje es imprescindible aunque sea inexistente, como el centro de un anillo. Esta característica ha servido para subrayar la intemporalidad de la obra, que no necesita de una ubicación en tiempo y espacio (Roma, 44 A. C.); ya Orson Welles, en 1937, la había llevado al teatro con ropas modernas, y desde luego es por su permanente significación política que la tragedia es ahora llevada al cine. Más que a César mismo, la obra discute los problemas de la ambición y del poder, de la amistad y la conducta; como dramaturgo, Shakespeare ha procedido en el caso a concentrar en las horas previas al crimen los antecedentes que ocuparon semanas y meses, pero asimismo ha delineado a los personajes con un trazo que reune la más fina percepción psicológica y la grandeza poética. Las descripciones que César da a Marco Antonio sobre el carácter de Cayo Casio, el momento en que Casio convence a Marco Bruto de que entre en la conspiración, las dudas de Bruto en las horas previas, y el discurso de Marco Antonio tras la muerte de César, poseen la precisión y la belleza que sólo puede proporcionarles un gran dramaturgo.

De los diversos problemas cinematográficos que planteaba la adaptación, el primero y fundamental era el decidirse a hacerla: resolver si era una sensata proposición la de filmar Shakespeare para consumo público. Más de un crítico ha entendido que Shakespeare era un ideal libretista cinematográfico, y aunque esta idea admite diversas especificaciones adicionales, Hollywood había resuelto rechazarla, tras el fracaso comercial de **A Midsummer Night's Dream** (Max Reinhardt y William Dieterle, 1935) y de **Romeo and Juliet** (George Cukor, 1936), dos superproducciones estrelladas que no rindieron su costo. La aceptación posterior de dos versiones inglesas de Shakespeare, **Henry V** y **Hamlet**, pudo interpretarse como un resultado del enfoque que Laurence Olivier dió a ambas, pero también como una etapa más culta del criterio que guía al público cinematográfico. Se ha observado que el secreto está, quizás, donde algunos profesores de literatura no quisieran verlo: en prescindir de toda concepción idolátrica de Shakespeare, en pronunciar sus palabras como si fueran nuevas y nunca consagradas, en relacionarlas hasta el máximo posible con la acción y con la imagen. Así lo vió Olivier claramente en **Hamlet**, como lo demostrara el estudio de sus omisiones y transposiciones del texto; no lo había visto así en **Henry V**, donde el respeto a la literalidad perjudicara al film. Y aunque debe ser prematuro el dictaminar las fórmulas más seguras para filmar Shakespeare, uno de los recursos más reiterados ha sido el de facilitar su asimilación pública, aun a costa del dramaturgo: Olivier simplifica **Hamlet** a una concepción cercana a lo romántico, Welles simplifica **Macbeth** a una concepción cruel y bárbara del personaje.

En la versión que Metro Goldwyn Mayer ha filmado de **Julius Caesar**, bajo la dirección de Joseph L. Mankiewicz, esa asimilación llega por otras vías, y así lo declara su productor John Houseman en un artículo (de FILMS IN REVIEW, abril 1953) donde procura elucidar el eterno problema de presentar las palabras de Shakespeare por medio de un arte esencialmente visual. La primera alternativa, señala, era la de elegir o rechazar el color; como la obra se refiere a conflictos de carácter y de personalidad, como pide más intensidad que grandeza, era adecuada una filmación en blanco y negro; ésta fué una elección similar a la que Olivier debió hacer con **Hamlet**, tras haber filmado **Henry V** en color. En la decisión, dice Houseman, el moitvo era más estético que económico; el elenco del film no es ciertamente barato, y está integrado por Marlon Brando, James Mason, John Gielgud, Louis Calhern, Greer Garson, Deborah Kerr. Pero el blanco y negro permite además, según Houseman, una alusión política en la percepción del espectador, y aunque el film no procura asociar deliberadamente su tema con episodios más modernos, un público habituado a los noticiarios habrá de entender un relieve del film: la alusión a las dictaduras en términos de Hitler y de Mussolini, y la alusión a maniobras políticas en términos que, en lenguaje moderno, se llaman Ciano, Ribbentrop, pacto de Munich, pacto nazi-soviético. Este cálculo de Houseman, posible en las cuentas previas, reduce sin embargo a una sola línea las alusiones de un texto mayor: la tragedia no opone simplemente a dictadores y demócratas. Contra la causa de César puede aducirse su ambición, pero parte de su obra fué progresista, y quienes lo asesinaron eran también los privilegiados y los nobles a quienes César perjudicó. Esta complejidad, que suele ser la riqueza de Shakespeare, deja alguna duda sobre la fidelidad o la facilidad con que la Metro pueda haber realizado su film en blanco y negro.

et tu bradley

Pero antes que la Metro hubiera comenzado siquiera su **Julius Caesar**, una producción amateur de la misma obra había atraído considerable interés público por sus realizadores. Cuando David Bradley dirigió esa versión anterior (en la que además interpreta a Brutus) tenía atrás suyo una carrera que muchos aficionados a la filmación podrán envidiarle. En 1935, a los 16 años de edad, había comenzado la realización de títulos famosos, como **Treasure** Island (sobre Stevenson), **Emperor Jones** (sobre O'Neill), **Christmas Carol** y **Oliver Twist** (sobre Dickens); esta producción, cumplida con compañeros de estudio, durante las vacaciones, y utilizando escenografía, técnica y vestuarios de completa improvisación, significó para Bradley un período experimental en el que algunos de sus

contemporáneos previeron la creación de obras más ambiciosas. En 1941 su **Peer Gynt** fué votada en Nueva York como una de las mejores películas de aficionados, y en el mismo año los estudios de Bradley le llevaron a incorporar la declamación y la radiotécnica. La guerra interrumpió esa carrera, pero fué un curioso aliciente para la producción inmediata; trabajó con films oficiales en el Army Signal Corps (Cuerpo de Señales del Ejército), durante su estadía en Alemania, Austria, Bélgica, Inglaterra y Francia, y mantuvo su plan inicial de filmar **Macbeth**, con un grupo de amigos y estudiantes que a la fecha estaban dispersos en diferentes frentes de guerra. La correspondencia cruzada entre todos ellos, hasta 1945, y el estudio de museos, bibliotecas y funciones teatrales, derivó en 1946 a una rápida filmación en tres meses, con el costo ínfimo de cinco mil dólares, y el aprovechamiento intenso de todo lo que pudiera hacerse con economía: cementerios, islas e iglesias fueron los escenarios, y ropa usada y arreglada (por la madre de Bradley) fué el vestuario. El film fué un producto del ingenio y la voluntad, y aun con todos sus naturales defectos obtuvo elogios en EE. UU. y en el exterior. (En el Uruguay, CINE UNIVERSITARIO lo exhibió a sus asociados y a la prensa en agosto 1950; después exhibió también **Sredni Vashtar**, un corto-metraje anterior de Bradley, sobre un cuento de H. H. Munro). Con el tiempo, ese **Macbeth** fué reiteradamente mencionado por la crítica cinematográfica, en comparaciones con el otro **Macbeth** de Orson Welles (1948), un film que a Bradley le pareció realmente una tragedia.

La carrera inmediata de Bradley comenzó con el **Julius Caesar** (1949), realizado en seis meses, con $ 15.000, ingenio y esfuerzo. Esta obra tuvo resultados insospechables. Uno de sus intérpretes, Charlton Heston (Marco Antonio) comenzó de inmediato una carrera de galán en Hollywood, con **Dark City** (El vengador invisible, de William Dieterle), **The Greatest Show on Earth** (de Cecil B. de Mille) y **Ruby Gentry** (La furia del deseo, de King Vidor). Por su parte, Bradley ingresó en 1950 a Metro Goldwyn Mayer, empresa que proyectaba filmar ya su propio **Julius Caesar**, donde Bradley habría de ser, pero no fué, un ayudante de dirección. El proyecto fué temporalmente abandonado, entre otros motivos porque David O. Selznick tenía prioridad para filmar esa obra; la consecuencia es que Bradley colaboró en la dirección de **Go for Broke** (A precio de sangre, 1950, de Robert Pirosh), y se sentó en escritorios, leyendo y planeando sobre el material de posible filmación, incluyendo relatos de Franz Kafka. En 1951 realiza su único film para Metro, titulado **Talk About a Stranger**, producido por Richard Goldstone, fotografiado por John Alton, con Billy Gray, George Murphy y Kurt Kasznar, sobre un relato de Charlotte Armstrong; según Bradley, es un film que reconoce el antecedente estilístico de su **Sredni Vashtar**, y según la crítica americana es una producción menor, con un asunto de suspenso, bien narrado y fotografiado. Pero la empresa Metro no parece tener confianza en que el film sea de ninguna eficacia comercial, y fué muy restringida la distribución exterior (no se lo conoce en el Uruguay). Esta situación es el resultado previsible de la experimentación cinematográfica, con innovaciones de fotografía y continuidad; el mismo Bradley compara esa restricción comercial con la impuesta a **Red Badge of Courage**, de John Huston, una producción casi desconocida fuera de los EE. UU., y un film por el que Metro no finge ningún cariño.

Charlton Heston en JULIUS CAESAR de David Bradley

En 1952 Bradley y la Metro cortan relaciones, mientras el estudio filma **Julius Caesar**. Los planes de Bradley incluyen, tras diversas vacilaciones, el filmar en Tahiti la vida de Gauguin, bajo el título de **Noa-Noa**, sobre un libreto de James Agee (que fuera, hasta 1950, el crítico cinematográfico de TIME). Cuando Metro distribuye **Julius Caesar**, Bradley intensifica las exhibiciones de su propia versión, la que llega a diversas ciudades, fomentando una competencia que la prensa refleja. En alguna ocasión la batalla adquiere un matiz sensacional, como cuando en San Francisco se produjo un desperfecto en la banda sonora, y Bradley pronunció desde un micrófono el diálogo de todos los personajes. De una lucha que el mismo Bradley ha titulado "David y Goliath", los pasos más recordables ocurren en 1953, cuando su **Julius Caesar** obtiene un premio en el Festival de Locarno, mientras el de Metro es sustituído en el Festival de Venecia. Una versión de este incidente (el semanario VARIETY, New York, julio 17) asegura que el Festival rechazó esa superproducción (costo: dos millones y medio) por escasa calidad, obligando a la Metro a reemplazarla por **The Bad and the Beautiful** (Cautivos del mal, de Vincente Minnelli). A esta altura, ratificado por diversas opiniones del exterior, Bradley formula violentas consideraciones sobre Hollywood.

el esfuerzo y sus efectos

La opinión pública, fuera de EE. UU., tiene escasas oportunidades de comparar dos versiones de una misma obra: el **Julius Caesar** de Metro será exhibido en el Uruguay en 1953 ó 1954, pero el de Bradley parece retenido por las dificultades inherentes a la producción no comercial, más algunos azares de imprevisión. Ese estilo amateur rigió la producción desde el primer momento. Los vestuarios fueron confeccionados en forma doméstica, retocando cascos de soldados modernos para que simularan veinte siglos; los escenarios aprovecharon diversos edificios de Chicago, y los desiertos cercanos; el rodaje se hizo mudo, doblándose después una banda sonora; la música se grabó colocando a la orquesta en una piscina, a fin de amplificar el sonido; las batallas se remedaron moviendo con habilidad a muy pocos actores. Sobre un plan muy económico, en el que, se asegura, no se suprimió texto de Shakespeare, fué agregado todo el ingenio de Bradley para conseguir efectos cinematográficos. Algunos efectos de montaje derivan del **Nevsky** de Eisenstein, y algunas composiciones fotográficas derivan de **Que Viva México**; la muerte del conspirador Cinna, a manos del populacho romano, está enfocada dentro de un anillo de fuego, sugiriendo un incendio mayor. Los accidentes de filmación, que obligaron a reconstruir escenas por defectos de luz o de laboratorio, hicieron memorable este período para todos los actores y técnicos que allí colaboraron, pero los elogios posteriores parecieron compensar aquellos sacrificios: **"El espectador siente que los sucesos no sólo son significativos en un sentido social, sino que no pertenecen a ninguna época, y que con un ligero cambio de vestuario y de idioma podrían ocurrir hoy. La exitosa realización de esta idea es un tributo a Bradley y a sus colaboradores"** (Herb A. Lightman, en AMERICAN CINEMATOGRAPHER, mayo 1951). **"El enfoque de Bradley es cinematográfico y visual, más que el de Laurence Olivier en sus producciones sobre Shakespeare, que naturalmente pertenecen a una escala más elaborada"** (Theodore Huff en FILMS IN REVIEW, enero 1953).

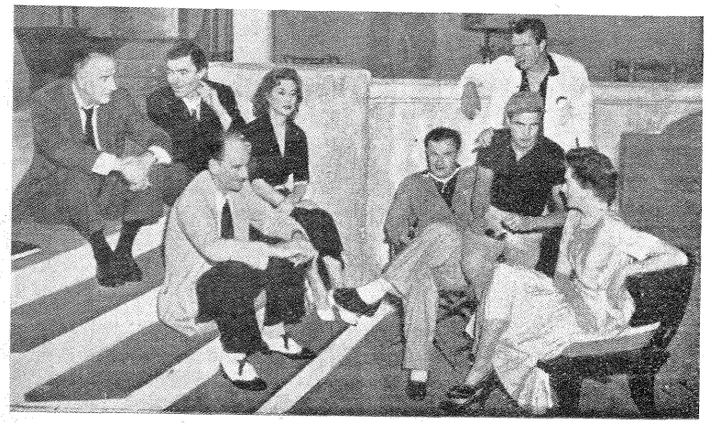
a mankiewicz lo que es de varios

Contrariamente a Bradley, la carrera de Joseph L. Mankiewicz lo tipifica como un hombre de Hollywood y, entre tantos, como uno de los pocos que ha sabido destacar su personalidad, en un medio donde la creación suele ser una mediocridad colectiva. Su hermano Herman Mankiewicz (libretista de **Citizen Kane** junto a Orson Welles, y recientemente fallecido) llevó a Joseph a Hollywood, en las postrimerías del cine mudo. Durante muchos años trabajó en libretos, inventó situaciones y argumentos, y adquirió una práctica envidiable para hacer con facilidad un trabajo poco prestigioso: films comunes, en cadena, con un estilo mecánico que debiera llamarse industrial. Hacia 1936 se convirtió en productor de Metro Goldwyn Mayer, y debutó con **Fury** (Furia, con Spencer Tracy, Sylvia Sidney), que fué también el debut americano del director Fritz Lang, y uno de los primeros films alegados contra la venerable institución de los linchamientos. Las obras siguientes del productor Mankiewicz suponen una docena de títulos mayormente mediocres, en el mejor estilo Metro, pero incluyen títulos rescatados para el recuerdo: **Philadelphia Story** (Pecadora equivocada, 1940), **Woman of the Year** (La mujer del año, 1942), ambas de George Cukor. En esta época Mankiewicz fué el protagonista de una causa célebre, como productor de **Three Comrades** (Tres camaradas, 1938, de Frank Borzage, sobre la novela de Remarque, con Margaret Sullavan). Había designado como libretista a F. Scott Fitzgerald, que fuera uno de los escritores más talentosos y estimados del país, hasta cerca de 1930, pero que había llegado, en 1937, a una decadencia que en parte se debió al alcohol y en parte a un desacuerdo con su tiempo; su drama ha merecido dos libros notables, **The Disenchanted** de Budd Schulberg, y **This Side of Paradise**, de Arthur

Mizener. En 1937 Fitzgerald quería llegar con Hollywood a un acuerdo de talento y dinero, que la experiencia demostró imposible, y cuando adaptó para el cine la novela de Erich Mª Remarque, su diálogo fué recortado y reescrito por el productor Mankiewicz. Así que Fitzgerald escribió al productor una carta dolorida (**"Oh, Joe, los productores nunca se equivocan?"**), y la anécdota fué, con el tiempo, un ejemplo de la batalla entre Hollywood y el talento individual. A principios de 1951 (y según LIFE, marzo 12), Mankiewicz narró así la anécdota de 1937:

"No comprendí entonces que Scott estaba tan " alterado. Después de todo, como me lo dijera en " la carta, no era la primera vez que ocurría cosa " semejante. Yo olvidé el asunto hasta que, tiempo " después, fuí llamado su Judas literario, y la gente " comenzó a hablarme. Yo debía decir algo, dije- " ron, debía hacer una declaración. Alguna explica- " ción. O expiación. Yo no sabía qué decir. Scott " era uno de mis ídolos. Lo contraté para la pelícu- " la, y tuve que pelear por él; todos en el estudio " decían que Scott estaba terminado, y que por " qué debía arriesgarme con él. Así que hizo el li- " breto (e incidentalmente no era todo suyo; tuvo " un colaborador, Ted Paramore) y el diálogo no " era diálogo dramático. Era un excelente diálogo " de novela, era legible, pero como diálogo drama- " tico no era bueno. Lo cambié. Entonces vino la " ironía: cuando el film fué exhibido los críticos " elogiaron 'el diálogo de F. Scott Fitzgerald".

Mankiewicz dejó la Metro y pasó a 20th Century Fox, con un aumento y la promesa de que se le dejaría dirigir: **"Siempre he creído que dirigir su libreto es la otra mitad del trabajo del escritor; así que al principio dirigí todo lo que pude, para aprender el oficio."** Los primeros títulos fueron secundarios: incluyen **Dragonwyck, The Ghost and Mrs. Muir** (La dama y el fantasma) y otras trivialidades, pero también un título meritorio, **House of Strangers** (Sangre de mi sangre, con Edward G. Robinson), que algo debe al asunto de Jerome Weidman, al libreto de Philip Yordan y, sobre todo, a la fotografía de Milton Krasner. Después Mankiewicz tomó una novela titulada **A Letter to Five Wives** (Carta a cinco esposas), de la que Vera Caspary había hecho una adaptación; Mankiewicz hizo con ello un libreto para cuatro esposas, y cuando el productor Darryl Zanuck cortó de allí una cuarta parte, quedó la carta a tres esposas, una comedia divertida (1949) que hizo estrella a Paul Douglas y que consiguió a Mankiewicz el premio de la Academia por dirección. A continuación hizo **No Way Out** (El odio es ciego, 1950), sobre un tema racial, y después **All About Eve** (La malvada, 1950), parte de cuyo libreto se debe a un relato, "The Wisdom of Eve", de Mary Orr, aunque no figura así en los datos técnicos del film. Un nuevo premio de la Academia (al film y a la dirección), hizo de **All About Eve** el punto más alto de la carrera de Mankiewicz. Los pasos siguientes fueron un descenso. En **People Will Talk** (Lo llaman pecado, 1951) tuvo oportunidad de recordar su afición a la medicina y a la psiquiatría, dos materias sobre las que, declaró, tenía algo que decir; el film fué realizado de apuro, adaptándolo de otro film alemán, **Frauenarzt Dr. Prätorius**, de Curt Goetz y K. P. Gillman, 1949. Menos insatisfactorio fué **Five Fingers** (Cinco dedos, 1951), una historia de espionaje, con ingenio en los diálogos y agregados novelescos a su relato auténtico, protagonizado por un espía de la segunda guerra mundial.



Ensayo para JULIUS CAESAR: Louis Calhern, James Mason, John Gielgud, Greer Garson Joseph L. Mankiewicz, Marlon Brando, Edmond O'Brien, Deborah Kerr

cine o puro shakespeare

Una carrera de adaptaciones y revisiones y diálogos reescritos deja la duda sobre los límites del talento de Mankiewicz, prodigado muchas veces en lo que no importa; en el promedio, no resulta un creador sino un feliz adaptador, un artesano con experiencia y con ingenio. La filmación de **Julius Caesar**, con respeto al diálogo de Shakespeare, sin otro diálogo adicional, y con podas en el cuarto y quinto actos (tradicionalmente abreviados, incluso en representaciones teatrales no hollywoodenses) puede deber aún mucho al precedente del film de Bradley, y aunque ésta es una insinuación no verificada por la experiencia (al Uruguay no llegó ninguno de ambos films), el historial de Mankiewicz no está en condiciones de desmentirla.

Las crónicas del film no anuncian, en cambio, que este **Julius Caesar** sea una obra de esencia cinematográfica, sino una transcripción fiel del texto teatral. Así lo dice el productor John Houseman, en su explicación de cómo filmar sin apartarse del texto: los discursos se dicen frente a la cámara, muy pocas líneas de diálogo fueron rehechas en la banda sonora, y no hay casi tomas "de reacción", un recurso habitual del montaje en el cine dramático, que alterna imágenes distintas durante diálogos extensos. El propósito, dice Houseman, era **"llevar al público, por los mejores medios a nuestra disposición, en toda su energía, belleza y sostenido impacto emocional, las PALABRAS de Shakespeare"**. Como productor, Houseman no es sin embargo un mero producto de Hollywood: antes había sido productor teatral del **Julius Caesar** modernizado de Orson Welles, del **Hamlet** de Leslie Howard y del **King Lear** de Louis Calhern; su carrera cinematográfica incluye algunos títulos de interés, como **They Live By Night** (Sendas torcidas, 1948, de Nicholas Ray), **Letter from an Unknown Woman** (Carta de una enamorada, 1948, de Max Ophuls), y **The Bad and the Beautiful** (Cautivos del mal, 1952, de Vincente Minnelli).

En toda apariencia, no es por chatura de ingenio o de recursos que Hollywood filma a Shakespeare sin atreverse a recrearlo en términos más ajustadamente cinematográficos. La Metro tenía, en el caso, la versión precedente de Bradley, tenía a un productor experto en Shakespeare y a un director experto en modificaciones y ajustes. Si se conformó con la literalidad, ello se debe en parte a que la sola filmación de Shakespeare es un riesgo que no estimula a correr otros, y en parte a la confianza de que el asunto del film sea bastante melodramático y directo para la asimilación del público cinematográfico. La crónica de TIME (junio 1º), que suele tomar en cuenta las dificultades de Hollywood, puntualiza que el film no tiene, frente a sus similares, la grandeza que consiguió Laurence Olivier, ni la imaginación visual que desplegó Orson Welles, **"pero es cine satisfactorio"**. Otras crónicas menos conformistas, como la de THEATRE ARTS (junio) pronuncian al film como una **"mediocridad... sin proporciones heroicas"**.

Con diferencias de opiniones, dice un refrán, se hacen carreras de caballos.

---

actividades de la cinemateca uruguaya

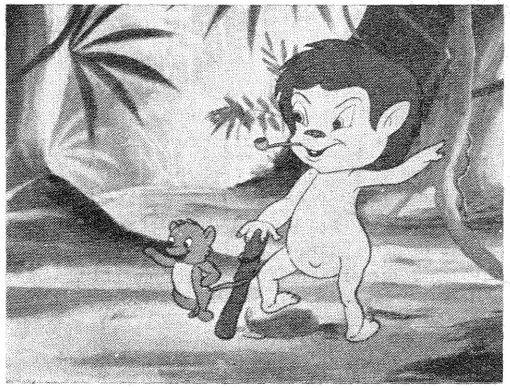
El intercambio de films con cinematecas del exterior y su exhibición en el Uruguay han sido dos de las principales actividades desarrolladas por la Cinemateca Uruguaya durante el corriente año.

De la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de San Pablo ha recibido **Intolerance** y **Broken Blossoms**, de David W. Griffith, **Safety Last**, de Harold Lloyd, **Civilization**, de Thomas H. Ince, **Drame chez les fantoches**, de Emile Cohl y varios films primitivos. En intercambio, ha circulado para aquella Filmoteca títulos de la Cineteca de Cine Universitario del Uruguay como **Sept ans de malheur**, de Max Linder, **The great train robbery**, de Edwin S. Porter, **Son of the Sheik**, de G. Fitzmaurice, etc. También ha intervenido en el intercambio la Cinemateca Argentina, aportando su propio material **(El expreso de Manchuria, Bajo la sombra de la horca, El fin de San Petersburgo, La sangre de un poeta)**.

El material disponible ha sido exhibido, total o parcialmente, en Montevideo, por la misma Cinemateca, por Cine Universitario, por la Sección Cultural de la Asociación de Estudiantes de Odontología, bajo los auspicios del Consejo de esta Facultad, por la Sección Cultural de la Asociación Cristiana de Jóvenes, por la Universidad Femenina y por otras Instituciones afiliadas a la Cinemateca Uruguaya. En el interior, esta institución ha auspiciado la formación del Cine Club de Treinta y Tres, el Cine Club de Colonia, el Cine Club de Carmelo, y ha colaborado con los cine-clubes de Minas y Rocha.

Como Miembro de la Federación Internacional de Archivos de Films, la Cinemateca Uruguaya participará en el próximo Congreso anual de ese organismo, que tendrá lugar en Vence (Saint-Paul), Alpes Marítimos, del 22 al 30 de octubre próximo.

dibujo animado en brasil



sinfonía amazónica

Brasil, 1947-53. Producción Latini. Realización, dibujo y animación, Anelio Latini. Fotografía, Mario Latini. Argumento, Joaquín Ribeiro.

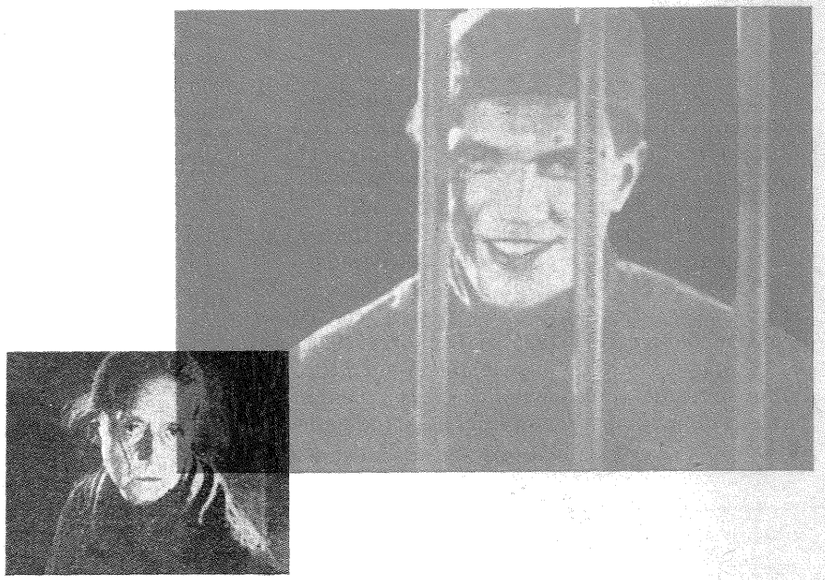
SINFONÍA AMAZÓNICA ES EL PRIMER dibujo de largo metraje realizado en el Brasil, y posiblemente en la América del Sur. Las circunstancias materiales de su realización le dan asimismo otra importancia, porque se trata de una creación absolutamente individual, tanto en la concepción como en el trabajo concreto. En la reciente industria brasileña se movilizan en cambio inmensos recursos materiales y humanos para la filmación de *O Cangaceiro, Sinha Moca* y *Amei un Bicheiro.*

Amelio Latini (dibujante y animador) y Mario Latini (fotógrafo) trabajaron solos en la realización de *Sinfonía Amazónica.* El dibujo animado requiere tiempo y dinero, como bien lo sabe Walt Disney; en este caso, y para cien minutos de proyección, Latini elaboró 500.000 distintos dibujos, más los 500 escenarios de fondo, con un gasto total de 180.000 metros de film, durante un plazo de seis años. El análisis crítico del resultado debe tener presentes estas circunstancias materiales de la realización. El propio tiempo empleado explica la desigualdad del film, pues median cinco años entre las primeras y las últimas tomas. Con el paso del tiempo los realizadores adquirieron mayor artesanía y más amplios recursos financieros, y así lo demuestran las imágenes del film. También lo demuestra la banda sonora; inicialmente fué nutrida con el repertorio clásico internacional, por no poderse afrontar los gastos de derechos y orquestas para una grabación independiente; posteriormente fué posible proceder a ese paso, y uno de sus resultados es el magnífico "chorinho", punto culminante del film.

Debe elogiarse la ruta seguida en la concepción de la obra, que elige su material en el folklore brasileño, tomando como ambiente la región amazónica, tan rica en leyendas y magias. Los caracteres poseen un sabor bastante original, y un sentido del humor brasileño: como lo normal es que las producciones nacionales no salgan del país, se cuenta en el caso con una natural comprensión del espectador hacia personajes y leyendas. Sin embargo, se ha señalado que el espíritu de algunas leyendas no fué debidamente comprendido. Otras observaciones al film, aparte las vinculadas a la escasez de recursos materiales, se refieren a la obvia influencia de Walt Disney que se hace notable en la concepción de muchas escenas. Por otra parte, el conjunto no es homogéneo; existe una concepción general, pero no una depurada coordinación.

El dibujo animado no pasó anteriormente en Brasil del terreno de la experimentación y del corto publicitario. Con el trabajo de *Sinfonía Amazónica* los Latini se muestran capaces de llenar este claro; como ejemplo de lo que ellos y la industria brasileña pueden hacer en el género, el film es bastante convincente.

(De una correspondencia de EMMANOEL SANTOS, Río Janeiro, agosto 1953.)



(1893 - 1953)

Vsevolod Ilarianovich Pudovkin

sus ideas sobre el arte del film

una larga carrera

LA VINCULACIÓN DE PUDOVKIN CON el cine, a través de una ejecutoria múltiple de actor, director, libretista, teórico y profesor en el Instituto Superior de Cinematografía de Moscú, se remonta a los orígenes del Estado socialista ruso, y se extiende hasta nuestros días en una trayectoria que acusa todas las peripecias políticas del régimen.

Nacido en 1893, Pudovkin había estudiado química en la Universidad de Moscú, y su formación científica no hacía prever su dedicación posterior al arte del film. Como lo ha señalado él mismo, su carrera cinematográfica tuvo como punto de partida un hecho casual. *"Hasta 1920, mi profesión fué la de químico, y tenía por el cine el máximo desprecio, por más que comprendía bien otras formas de arte. Consideraba al cine como una dependencia del teatro, y, como muchísimos otros, no admitía que pudiera ser un arte. (. . .) Un encuentro ocasional con un joven escenógrafo y teorizador del cine, Kuleshov, me permitió conocer sus ideas, y esto introdujo un cambio radical y completo en mis propias opiniones. Fué de él que aprendí el signiifcado de la palabra "montaje", que tan importante papel ha jugado en el desarrollo de nuestro arte cinematográfico."* A raíz de este encuentro Pudovkin ingresa en el Instituto Superior de Cinematografía de Moscú, en el que Kuleshov enseñaba, colaborando en las investigaciones de éste, y se vincula al mismo tiempo como actor, libretista y asistente de dirección, con la vida de los estudios soviéticos.

Pudovkin debuta como realizador en 1925, con dos films menores: *Mekhanika golovnovo mosga* (El mecanismo del cerebro) y *Shakhmatnaja gorjachka* (La fiebre del ajedrez), interesantes porque traducen ya las ideas sobre el cine que Pudovkin expondría luego en

su obra teórica capital: *Kinorezhisser i Kinomaterial* (El director de cine y el material cinematográfico, 1926). En los tres años siguientes ven la luz sus tres films más importantes: *Ma't* (La madre, 1926), *Konets Sankt-Peterburga* (El fin de San Petersburgo, 1927) y *Potomok Gingis-Khana* (El heredero de Gengis Kan, 1928, también conocido como Tempestad sobre Asia). Estos films —con *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928) de Sergio Eisenstein— señalan el momento culminante del cine soviético y se cuentan entre las obras más importantes del cine mundial.

El advenimiento del cine sonoro señala una nueva etapa en la carrera de Pudovkin. Sus films de este período: *Prostoi slusiaj* (Un caso simple, 1932) y *Desertir* (El desertor, 1933) lo muestran explorando las posibilidades del nuevo medio y buscando en el contrapunto de la imagen y el sonido un medio de trasladar al cine sonoro los principios del montaje. Pero estos experimentos técnicos estaban en franca oposición con las directivas que el gobierno había impartido al arte socialista, y la censura no se hizo esperar: Pudovkin y los otros directores que padecían de alguna inquietud renovadora fueron tachados de formalismo e intelectualismo estéril, y se los desplazó a funciones más o menos nominales de supervisión hasta que asimilaran el ejemplo de otros directores, novicios o mediocres, que se mostraban más dispuestos a someterse a las directivas del Partido.

Pudovkin reanuda su actividad como director en 1938 con *Pobeda* (Victoria). Lo más importante de su producción en los años que siguen son films histórico-biográficos como *Minin i Pozharskij* (1939), *Suvorov* (1941), *Admiral Nakhimov* (1946) y *Zhukovskij* (1950), en los que su individualidad de creador parece estar ausente casi por completo (lo que no lo puso a cubierto, sin embargo, de la censura del gobierno, que lo obligó a modificar *Admiral Nakhimov*). Su actividad de estos últimos años traduce un apego total a las directivas oficiales, y la doctrina del "realismo socialista" lo cuenta entre sus voceros más autorizados.

Un anuncio publicado en *Izvestia* el 30 de junio pasado da cuenta de la muerte de Pudovkin.

una estética del cine mudo

Las ideas teóricas de Pudovkin son el aspecto mejor conocido de su obra y constituyen el punto de partida de la mayor parte de las investigaciones posteriores. Su influencia no es menor que la ejercida por las doctrinas estéticas de Eisenstein, que son, en más de un sentido, su contrapartida teórica.

Por más que la obra principal de Pudovkin —*El director de cine y el material cinematográfico*— fué publicada en 1926, las ideas allí expuestas conservan hoy toda su actualidad; sólo requerirían ser completadas en algunos puntos para resultar aplicables al cine sonoro.

AUTONOMÍA DEL ARTE CINEMATOGRÁFICO.— Hay quienes ven en el cine nada más que un medio de reproducir mecánicamente la realidad. Si el cine fuera sólo ésto, nada habría en él de creación, y mal podría hablarse, entonces, de un *arte* cinematográfico. Contra tal opinión, Pudovkin afirma terminantemente la función creadora del montaje y la irrealidad de la imagen fílmica: *"La toma cinematográfica no constituye un simple registro de lo que sucede delante del objetivo de la cámara, sino que es, ante todo, una forma especial de representación del suceso. Entre el suceso real y verdadero y su reproducción en la pantalla existe una gran diferencia. Es precisamente esta diferencia lo que hace del cine un arte."* Un objeto —afirma Pudovkin— presentado en la pantalla desde un único punto de vista, es un *objeto muerto;* y esto, aún cuando estuviera en movimiento, pues tal movimiento nada tendrá de cinematográfico. Un objeto adquiere vida en la pantalla sólo si es ubicado en relación con otros objetos y presentado como parte de una síntesis de imágenes diversas. La imagen cinematográfica deriva su esencia del montaje. Es por él que la realidad adquiere vida en la pantalla. *"El montaje es el momento creador de la realidad cinematográfica; la naturaleza no hace más que aportar los materiales brutos para esta creación."*

La distinción entre la realidad y la imagen cinematográfica permite rechazar también la opinión de que el cine es sólo una dependencia del arte teatral. *"El director de teatro trabaja con la realidad positiva, a la cual puede transformar cuando se le ocurra, con la única limitación de que debe someterse a las leyes del espacio real y del tiempo real. El director de películas, en cambio, tiene como material sólo la cinta cinematográfica impresa. (. . .) El cine colecciona elementos de la realidad a fin de formar con ellos una realidad nueva y de su exclusiva pertenencia. (. . .) El tiempo y el espacio cinematográficos están sometidos por entero a la voluntad del director. El método fundamental de la reproducción cinematográfica consiste en la construcción de la película entera mediante fragmentos sueltos, mediante elementos que podemos despojar de todo lo superfluo, dejando solamente lo más característico e importante."* El director cinematográfico no crea estos elementos, como tampoco crea el escritor las palabras que emplea. El arte de uno y otro se agota en la composición de un objeto nuevo con materiales preexistentes. Pero en el orden de esa composición, uno y otro ponen la marca de su individualidad. *"La retórica del director cinematográfico es el montaje. En el montaje existen elementos como los del lenguaje hablado, viviente; por así decirlo, palabras; es decir, pedazos de película, imágenes. La frase no es, pues, otra cosa que la combinación de estas imágenes. Solamente a través de sus métodos de montaje podemos juzgar la individualidad artística del director. Lo que para el escritor es el estilo, para el director es su método individual de montaje."*

V. I. Pudovkin (1951)

ANÁLISIS Y SÍNTESIS.— El primer paso en la construcción de un film consiste en escoger los elementos simples que han de formarlo, es decir, las tomas. Para ello, si se trata de representar una acción, será necesario desmontarla pieza por pieza, elegir luego entre éstas las más importantes y significativas, y establecer por fin entre los elementos elegidos un cierto orden temporal por medio del montaje.

La fase analítica de este proceso se traduce en la selección de los materiales plásticos a filmar. El libretista *"debe examinar y seleccionar cuidadosamente cada una de las imágenes visuales, teniendo en cuenta que cada concepto, cada idea, puede tener decenas o centenares de medios plásticos de expresión, y que su tarea consiste en seleccionar entre ellos los más claros y vívidos. (. . .) Supongamos que se trata de caracterizar a alguno de los personajes de la acción: para ello habrá que colocarlo en una situación tal que le permita revelar su personalidad por medio de alguna acción o movimiento. Si se trata de representar un suceso, habrá que reunir una serie de aquellos aspectos que muestren visualmente del modo más vívido la esencia del suceso representado."*

En un segundo momento estos materiales primarios deben ser organizados de acuerdo a un cierto orden. Este momento sintético es, en sentido estricto, el montaje del film. El método de montaje puede quedar librado a la libre fantasía del realizador. Pero *"la mayor parte de los métodos de montaje que conocemos hasta la fecha pueden relacionarse con el sistema de tomar la cámara por el ojo del observador. La necesidad que rige los cambios de la mirada coincide casi por completo con el conjunto de leyes que gobiernan la estructura correcta del montaje."* El orden en que se sucedan los distintos aspectos dependerá del orden en que hubiera fijado la atención un espectador atento. Y la duración de cada toma será determinada por el coeficiente emotivo que posea: la mirada del espectador emocionado salta de un objeto a otro (tomas cortas); a una actitud contemplativa corresponde una mirada que se detiene largamente sobre los objetos (tomas largas). El montaje resulta ser, de este modo, una manera de guiar los pensamientos del espectador; cuando una emoción se refleja en un movimiento, la reproducción de ese movimiento puede engendrar, a su vez, la emoción. Ese es el principio rector del ritmo cinematográfico, que Pudovkin ha deducido de la teoría de Pavlov sobre los *reflejos condicio-*

nados (expuesta por Pudovkin en su realización documental *El mecanismo del cerebro).*

Este método naturalista y psicológico de montaje es, para Pudovkin, el normal. Pero señala la existencia de otros: el *montaje de acciones paralelas* (característico de Griffith); el *simbolismo* (muy usado por Eisenstein), que permite expresar una idea abstracta a través de imágenes concretas; el *contraste,* la *reiteración* (leit-motiv), la *simultaneidad.* Al mencionar estos procedimientos, Pudovkin no intenta una enumeración completa, ni siquiera una clasificación, por lo cual las afirmaciones posteriores de Arnheim, que lo acusa de falta de método, resultan bastante descaminadas.

Pudovkin cree que para asegurar la unidad de estilo y de espíritu de un film es necesario fijar de antemano, en un guión muy detallado, *"los ángulos de cámara (...), todas las triquiñuelas técnicas que establecen las conexiones entre un fragmento filmado y el que lo sigue o antecede, y el sentido exacto que debe darse al contenido espiritual de cada escena."* En el guión usado en la filmación (guión técnico) deben estar previstos todos los procedimientos a emplearse en cada toma. *"El estilo* —dice Pudovkin— *debe ser creado durante este trabajo de preparación. El director sólo conseguirá resultados positivos cuando dé forma cinematográfica a cada detalle teniendo presente en todo momento el efecto final y definitivo."* El sentido implícito de la acción dramática, el *tema* que da sentido a la sucesión de los incidentes particulares, debe haber alcanzado una clara definición en la mente del realizador. Si no llegara a precisarse y definirse, la obra resultante caería en la trivialidad, o carecería de la unidad profunda que es esencial a la obra de arte.

UN IDEAL DE ESTILO.— Aunque las ideas expuestas parecen referirse sólo a la técnica de la realización cinematográfica, hay implícita en ellas una concepción estética muy definida. Pudovkin pone la técnica al servicio de un ideal de estilo: su propio estilo de realizador, el estilo de sus grandes films del período mudo.

Quienes han intentado definir ese estilo, han recurrido casi siempre a una comparación con el de Eisenstein. Así, en *Le cinéma soviétique* (1928), Léon Moussinac afirma que en el estilo de Pudovkin hay más cálculo, más esfuerzo intelectual, más estudio, que en el de Eisenstein. Añadiendo: *"Es posible decir que el genio de Eisenstein se vincula a la dirección, en el sentido estricto del término, y el de Pudovkin a la interpretación. Por lo demás, ese trabajo de interpretación es singularmente profundo, y (...) alcanza, en* La madre *o en* El fin de San Petersburgo, *una elevación expresiva excepcional. El trabajo, la investigación, el estudio, no aparecen jamás, y la emoción surge directamente."* Y Thorold Dickinson señala (en *Soviet Cinema,* 1948) que si las realizaciones mudas de Eisenstein eran films para entendidos, y se dirigían más a la inteligencia que a la sensibilidad del espectador, *"los films de Pudovkin, en cambio, llamaban directamente al corazón de las masas, y sólo indirectamente a su intelecto. Eran apasionadamente simples y claros. Para Pudovkin, el elemento más importante es el asunto dramático, y su actitud hacia él es personal y emotiva, no indiferente ni intelectual."*

Esta diferencia de estilos responde a una diferencia de temas. Los films de Eisenstein dramatizan los grandes movimientos colectivos de la historia de la Revolución, y sus procedimientos de "montaje intelectual" intentan introducir un comentario ideológico en la exposición de los hechos. Los films de Pudovkin, en cambio, se centran en el conflicto entre individuos y buscan reflejar a través de ellos la lucha de las grandes fuerzas sociales. Su concentrada carga emocional, su esencial humanidad, no serían posibles en un enfoque directo de los problemas colectivos: el drama es cosa estrictamente privada e individual: la masa no puede tener parte en él sino en la medida en que sus componentes abandonan el anonimato y se convierten en personas, en hombres individuales.

Entre los films de ambos creadores hay todavía otra diferencia más honda, más esencial. La imagen, en los films de Eisenstein, llega a independizarse de la cosa representada, y son sus propiedades plásticas y dinámicas las que gobiernan entonces la construcción y la forma. En los films de Pudovkin, en cambio, lo visual se subordina siempre al contenido narrativo: no aspira a valer por sí mismo ni adquiere vida propia. La armonía del conjunto no se funda en la imagen sino en la composición armoniosa de la acción dramática. Para ambos, el conjunto es más importante que las partes, pero Eisenstein hace de un film una construcción de formas y ritmos visuales, mientras que Pudovkin atiende, antes que nada, a la estructura de la acción dramática. Esta tendencia a subordinar la forma al contenido narrativo se manifiesta claramente en las teorías de Pudovkin sobre el montaje. El tipo de montaje que considera normal es un procedimiento calcado sobre los mecanismos mentales del espectador, con el cual es posible obtener el máximo rendimiento de un cierto material dramático sin que el procedimiento llegue a hacerse nunca visible como tal. Hay aquí una técnica muy refinada que aspira a disimularse como tal, un "estilo sin estilo" (como se ha dicho a propósito de Wyler) cuyo ideal es la concentración, la intensidad, la claridad y la economía de los medios. En esto, Pudovkin se adelantó a las tendencias más avanzadas de su tiempo.

Pudovkin y el realismo socialista

CINE SONORO Y MONTAJE.— La estética del montaje presuponía graduar libremente la longitud de las tomas, atendiendo sólo a las exigencias del ritmo cinematográfico. El advenimiento del cine sonoro, al sujetar la cámara a los micrófonos, vino a poner en crisis estas concepciones. Ya en 1928, Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov señalaron, en un histórico manifiesto, los peligros inherentes a un uso erróneo del nuevo recurso: *"Una falsa concepción de las posibilidades de este reciente descubrimiento* —afirma el manifiesto— *puede no sólo obstaculizar el desarrollo del cine como arte sino aniquilar por completo su actual poder expresivo. (...) Como es notorio, el medio esencial y único que ha llevado al cine a tan alto nivel, es el montaje. El progreso del montaje como medio de expresión es el axioma sobre el cual*

filmografía de Pudovkin

1920—**En los días de la lucha** (o **La hoz y el martillo**). Realización de Perestiani, con Pudovkin como actor y asistente de dirección. Fotografía: Eduard Tissé.

1921—**Hambre, hambre, hambre.** Documental de Pudovkin y V. R. Gardin.

—**El cerrajero y el canciller.** Realización: V. R. Gardin y Olga Preobrazenskaya. Libreto de Pudovkin y Gardin sobre una comedia de A. Lunacharski.

1924—**Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques.** Realización: L. Kuleshov. Libreto: Aseev. Con Pudovkin como asistente de dirección y escenógrafo.

1925—**El rayo de la muerte.** Realización: Kuleshov. Asistente de dirección, escenógrafo y libretista (sobre una obra de Alexis Tolstoi): Pudovkin.

—**El mecanismo del cerebro.** Documental de Pudovkin. Fotografía: Alexander Golovnia.

—**La fiebre del ajedrez.** Realización: Pudovkin y Chpikowski. Fotografía: Alexander Golovnia. Con actores aficionados.

1926—**La madre.** Realización de Pudovkin. Libreto: N. A. Zarkhi, sobre una novela de Máximo Gorki. Fotografía: Alexander Golovnia. Con Vera Baranovskaia, Nicolai Batalov, A. Chistiakov y Pudovkin en el papel de un oficial de policía.

1927—**El fin de San Petersburgo.** Realización: Pudovkin. Asistente de dirección: Mikhail Doller. Libreto: N. A. Zarkhi. Fotografía: Alexander Golovnia. Con Vera Baranovskaia, A. Chistiakov, I. Chiuvelev, V. Obolenski.

1928—**Tempestad sobre Asia** (o **El heredero de Gengis Kan**). Realización de Pudovkin. Libreto: Ossip Brik, sobre una obra de Novokshenov. Asistentes de dirección: A. Ledaschov, L. Bronstein. Fotografía: Alexander Golovnia. Con V. Inkijinov, A. Chistiakov, L. Dedinstev, Anna Sujakevitch, L. Billingskaia.

1929—**El cadáver viviente.** Realización de Fedor Ozep, filmada en Alemania. Con Pudovkin en el papel protagónico.

—**La Comuna de París** (o **La nueva Babilonia**). Realización de Kozintsev y Trauberg. Con Pudovkin en un papel secundario.

1930—**La vida es bella.** Rehecha luego como **Un caso simple.**

1932—**Un caso simple.** Realización de Pudovkin. Libreto: Riechevski. Asistente de dirección: Doller. Fotografía: Bobrov y Kabalov.

1933—**El desertor.** Realización de Pudovkin. Libreto: Pudovkin, Nina Agadjanova-Shutko, M. Krasnostavsky, A. Lezebnikov. Fotografía: Alexander Golovnia y Vogelman. Música: I. Shaporin. Con Boris Livanov, M. Aleshenko, A. Besperotov, S. Gerasimov, E. Gliser, K. Gurniak, A. Konsovski, A. V. Kovrigin, T. Makarova y Pudovkin en el papel de un portero.

1938—**Victoria.** Realización de Pudovkin y Doller. Libreto: N. A. Zarkhi. Fotografía: Alexander Golovnia.

1939—**Minin y Pozharki.** Realización: Pudovkin y Doller. Libreto: Schlovski. Fotografía: A. Golovnia y Lubova. Con Vladimir Moskvin, Boris Chirkov, Kahnov, Blivanov.

1940—**Veinte años de cine soviético.** Documental antológico de Pudovkin y Esther Shub.

1941—**Suvorov.** Realización: Pudovkin y Doller. Libreto: Grebner. Fotografía: Golovnia y Lubova. Con Nikolai Cherkassov.

—**El banquete de Khirmuk.** Corto metraje de Pudovkin y Doller.

1942—**Aspectos del fascismo.** Cinco sketches basados en cuentos de Ben Bretch. Realización de Pudovkin y Turich Tarich. (Inédito.)

1943—**En nombre de la patria.** Realización de Pudovkin y S. D. Vasiliev. Basado en una obra de K. Simenov. Fotografía: Voltschev y Saveliev. Premiado en 1944, con la Bandera Roja del Trabajo.

1945—**Iván el Terrible.** Realización de Eisenstein, con Pudovkin en el papel del fanático Nicolás.

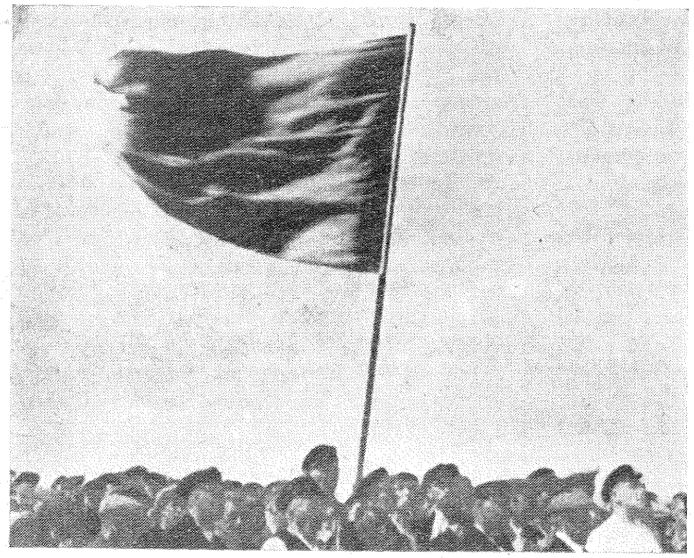
—**Tres encuentros.** Realización de Pudovkin, Alexander Ptushko y Sergei Yutkevich. Con Boris Chirkov y Tamara Makarova.

1946—**Almirante Nakhimov.** Realización de Pudovkin y S. D. Vasiliev. Libreto de J. Lukovski. Fotografía: Golovnia y Lubova. Con A. Diky, R. Simonov, V. Pudovkin (el príncipe Menchikov), J. Samoilov. Premio Stalin de 1ª clase. Ha recibido premios, además, en Venecia (1947) y Locarno (1948).

1948—**El académico Pavlov.** Realización de Grigori Roshal. Pudovkin colabora en el libreto.

1950—**Zhukovski.** Realización: Pudovkin y Vasiliev. Libreto: Trauberg. Fotografía: Golovnia y Lubova. Con Iurovski, Sudakov. Premio a la mejor dirección en Karlovy Vary (1950).

1953—**El regreso de Vassili Bortnikov.** Sobre una novela de G. Nikolaieva. Realización póstuma de Pudovkin, en Agfacolor. Presentada recientemente en el Festival de Venecia.



Una nueva etapa:
EL DESERTOR (1933)

se basa cualquier posible desarrollo del arte cinematográfico." La tendencia errónea es —para los cineastas soviéticos— la de emplear el sonido sincronizado con la imagen: esto implicaría la muerte del montaje, y la invasión del cine por el teatro y la literatura. *"Sin embargo* —agregan— *el empleo del sonido en contrapunto con la imagen ofrece la posibilidad de formas nuevas, y más perfectas, de montaje. Las primeras experiencias del cine sonoro, por lo tanto, deben dirigirse a lograr una no-coincidencia de la imagen visual y la sonora."*

Este programa es el que Pudovkin intenta llevar a la práctica en sus primeros films sonoros. Una vez aceptado el asincronismo como principio —sostiene— resulta fácil admitir el montaje de la banda sonora. Por este medio, el cine podrá acercarse más que nunca a un ritmo verdaderamente musical, que *"surgirá no sólo del movimiento de actores y objetos sobre la pantalla sino también del exacto corte y montaje de la banda sonora, vinculada, en claro contrapunto, con la imagen."* El fracaso de *Un caso simple* vino a poner de manifiesto las dificultades de la empresa, y los resultados logrados en *El desertor* estuvieron lejos de probar que tal programa fuera practicable. La fe de Pudovkin no había sufrido ningún quebranto. Pero el tiempo de los experimentos estéticos había pasado: la doctrina oficial reclamaba un arte *positivo*, que glorificara la imagen del "hombre socialista"; nada quería saber de "formalismos". A partir de *Chapaiev* (1934), el cine soviético se encauza por la vía del *realismo socialista*.

PUDOVKIN ANTIFORMALISTA.— En 1938, Pudovkin reanuda su actividad como realizador. Los films que realiza a partir de entonces se ajustan a las cambiantes directivas oficiales y adquieren ese aire macizo e impersonal que caracteriza la producción rusa del último decenio. Para la doctrina del realismo socialista, la originalidad creadora equivale exactamente a la herejía; Eisenstein no llegó a entenderlo nunca del todo, pero Pudovkin lo comprendió tan bien que se constituyó en propagandista e intérprete de la doctrina oficial, repudiando sin ningún remordimiento toda su obra anterior. Un ensayo escrito en colaboración con E. Smirnova, algunas declaraciones públicas y varios artículos periodísticos, dan cuenta de este vuelco en sus ideas. *"La estética del realismo socialista* —dicen Pudovkin y Smirnova— *se ha desarrollado en el cine en el curso de muchos años. Hubo muchos errores de creación y experimentos formalistas. No es ningún secreto que, después de* El acorazado Potemkin *y* La madre (...) *los realizadores soviéticos: Eisenstein, Kuleshov, Kozintev, Pudovkin, Trauberg y algunos otros, se adhirieron entusiastamente a la teoría de la tipificación, que negaba al actor, y a experimentos de montaje que destruían el tema, los valores pictóricos y la acción en el cine. Hubo de pasar bastante tiempo antes de que los maestros soviéticos se hubieran liberado de estos errores."*

Las últimas realizaciones de Pudovkin son poco conocidas fuera de Rusia. Pero lo que se sabe de ellas alcanza para colegir que están muy lejos de reducir su obra anterior al nivel de meros "experimentos formalistas", convirtiéndola en una serie ininterrumpida de "errores". No se vé en qué sentido sus últimos films podrían constituir una superación. Ante el arrepentimiento de Pudovkin —como ante otros arrepentimientos— los observadores occidentales sólo pueden elegir entre la perplejidad y el desencanto.

J. L. M.

bibliografía

Obras de Pudovkin:

—**Kinorezhisser i kinomaterial** (El director de cine y el material cinematográfico). Primera edición, Moscú, 1926. Hay posteriores ediciones en alemán, inglés e italiano. Hay traducción española: **Argumento y montaje, bases de un film.** Editorial Futuro, Bs. Aires, 1948.

—**Aktjor v filme** (El actor en el film). Publicado en Leningrado, 1934. Hay traducción inglesa **(Film Acting)** e italiana **(L'attore nel film).**

En colaboración con E. Smirnova:

—**Le cinéma soviétique.** Moscou, Societé pour les relations culturelles entre l'URSS et les pays étrangers, 1949.

Artículos y ensayos:

—**Tipi e non attori,** en Bianco e Nero, feb-marzo, 1938.

—**Realtá e film,** en Bianco e Nero, feb. 1939.

—**30 ans,** en L'Ecran Francais, Nº 239, 12-XII-49. (Por otros títulos, v. la **Storia** de Aristarco, citada abajo.)

Sobre Pudovkin:

—Guido Aristarco: **Storia delle teoriche del film,** Einaudi, 1951. (Contiene una bibliografía muy completa.)

—Léon Moussinac: **Le cinéma soviétique** (En **L'age ingrat du cinéma,** Ed. Sagittaire, 1946).

—Thorold Dickinson-Catherine de la Roche: **Soviet Cinema,** Falcon Press, Londres, 1948.

—P. Rotha-R. Griffith: **The film till now.** Vision Press, Londres, 1949.

otros veranos

Cuando *Ladri di biciclette* debió exhibirse en Estados Unidos, la Oficina Johnston, que protege los intereses cinematográficos en todo el país, no quiso prestarle su aprobación si no se eliminaban dos escenas: una en que el niño (Enzo Staiola) orina contra la pared, y otra en que el padre (Lamberto Maggiorani) entra a un burdel para buscar al ladrón escondido. La primera escena no mostraba ninguna anatomía, ni podía afectar moralmente: los niños orinan contra las paredes, y todo el mundo lo sabe. En la segunda escena, no había mucha evidencia de que el sitio fuera un burdel: las mujeres aparecen completamente vestidas, y algunos espectadores adultos no comprendieron en definitiva la clase de sitio que se mostraba. ¿Qué propósito existía en censurar estas escenas? Tan sólo con la intención de cortarlas, los burdeles y la orina adquirieron gran publicidad en la prensa. Este es un resultado inevitable de la censura: conseguir para el material objetado una publicidad mayor que la que obtendría si se le dejara quieto.

(Citado por Herbert M. Levy, consejero de la American Civil Liberties Union, en FILMS IN REVIEW, abril 1950.)

Huston lo planteaba así: "**Hemos probado muchas ideas nuevas en MOULIN ROUGE, pero creo que la más importante es nuestra nueva forma de usar el color. El tecnicolor me ha recordado siempre a la propaganda de cerveza, con todo demasiado nítido. Con ayuda de filtros y algunos trucos creo que hemos conseguido que nuestro film parezca una pintura de Lautrec. La idea ha sido la de que MOULIN ROUGE pareciera dirigida por él. Si lo hemos conseguido, le habremos dado al cine algo más importante que tan sólo otro film.**" Este propósito aparece ratificado en la advertencia preliminar del film, donde se habla, con mucha metáfora, de devolver la paleta a las manos del pintor, para revivir el París que él amó;

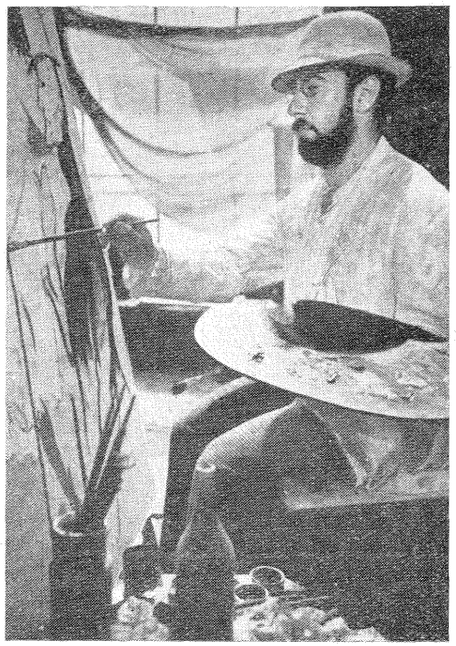
moulin rouge

de Toulouse Lautrec a John Huston

la idea no es ya la de recoger en glorioso tecnicolor la apariencia normal de objetos y personajes (un propósito realista, difícilmente artístico) sino la de pintar con luz, para que también el color sea un énfasis del relato. Es discutible que este plan haya sido cumplido, por lo menos en el grado en que lo deseó Huston, pero el propósito mismo es, reconocidamente, el paso audaz que Hollywood no se animó a dar durante muchos años de tecnicolor. La experimentación con el color incluye ejemplos ingleses (**A Matter of Life and Death** y **Black Narcissus** de Powell-Pressburger, **Henry V** de Olivier, entre otros) y un título americano como **Dreams That Money Can Buy** (Hans Richter, 1948), rodado fuera de Hollywood y escasamente difundido por el mundo. Pero en la industria misma hay poco para recordar: dibujos cómicos, fragmentos de films musicales, y cinco minutos de **Summer Holiday** (Otoño en primavera, 1948), un film de Rouben Mamoulian que pasó prácticamente inadvertido, y en el que el vestido de la vampiresa Marilyn Maxwell se volvía más y más rojo cuando aumentaba la turbación del adolescente Mickey Rooney. En ninguno de esos casos el propósito es tan ambicioso como el de John Huston en **Moulin Rouge**: una plástica cinematográfica en el estilo de Toulouse-Lautrec, con un relato que fuera la evocación si no la biografía del pintor mismo.

bohemios y artistas unidos

Una forma de no entender el plan y el film es asociarlos con el creador que John Huston fué durante su primera y larga etapa en el cine, dedicada a delincuentes y aventureros diversamente frustrados (**Maltese Falcon**, 1941, **Treasure of Sierra Madre**, 1947, **Key Largo**, 1948, **Asphalt Jungle**, 1950). Una segunda etapa de independencia y capricho comenzó en 1950 con **The Red Badge of Courage**, un film sin estrellas, sobre la Guerra Civil Americana, que Metro Goldwyn Mayer recortó, modificó y retiró de la exportación, aduciendo el fracaso comercial. Esa etapa de Huston continuó por la firme negativa a dirigir **Quo Vadis** para la Metro, y por el éxodo al África a filmar **African Queen** (1952), una humorada que algunos cronistas se negaron a entender como tal. En este período Huston no se olvida ciertamente de la boletería (con socios diversos, es su propio productor), pero con pocas limitaciones hace lo que quiere. Primero le insinúa a Hollywood, desde África, que se puede filmar un asunto de aventuras con una pareja como Katharine Hepburn-Humphrey Bogart, alejada de la adolescencia; después filma en París y Londres una experimentación plástica como **Moulin Rouge**, con artesanos y técnicos ajenos a Hollywood; después filma en Italia **Beat the Devil**, con un elenco peculiar: Bogart, Jennifer Joner, Peter Lorre, Gina Lollobrigida. La experimentación con el color era, por otra parte, una de sus ideas preferidas en los últimos años, y debió haber sido un firme propósito desde sus conversaciones con Eliot Elisofon, un fotógrafo de LIFE cuyos efectos luminosos asombraron a Huston; la filmación de **African Queen**, primera película de Huston en color, parece oficiar de tubo de ensayo para el más ambicioso plan de **Moulin Rouge**. El mismo Elisofon fué luego el asesor especial para el color del film, y llegó a preparar un plan donde se combinan luces coloreadas para los escenarios con filtros coloreados para las cámaras; un fragmento de sus indicaciones a Huston fué luego publicado (en FILMS IN REVIEW, marzo 1953) y es de sumo interés para los fotógrafos aficionados. Pero ésta es sólo una parte del plan, y justamente la que otro director puede intentar de nuevo, asimilando la técnica. La otra audacia de Huston es la de hacer un film sobre un pintor deforme, que media 1.35 y que nunca podría ser el héroe de un film americano. Aquí Huston se jugaba el éxito de toda la producción, incluyendo el experimento plástico, y es legítimo interpretar como deliberadas concesiones algunos de los defectos dramáticos del asunto, novelado y simplificado para el consumo popular: una mayor audacia podía significar un fracaso. Como persona y como artista, Toulouse-Lautrec fué un caso pintoresco de deformación física, extravagancia espiritual y talento plástico; se alejó voluntariamente de su familia ilustre (varios apellidos, escudos nobiliarios, mucho dinero) y vivió en el París de fin de siglo, rodeado de otros pintores y de un mundo también pintoresco y bohemio, cuyos ambientes eran el cabaret, el circo y el burdel. No es difícil suponer la atracción que Huston, un individualista, debió sentir por el pintor, que era, como él, un observador atento e irónico de los tipos peculiares que le rodearon. Casi todos sus dibujos y cuadros son un apunte accidental de gestos y actitudes, como una calculada instantánea de gente en movimiento; Lautrec casi nunca utilizó modelos, trabajaba con rapidez, mientras hablaba o bebía, y memorizaba imágenes con fidelidad. Aunque su bohemia no le impidió utilizar el dinero familiar (y éste le permitía pintar sin dependencia económica), todo el mundo de Toulouse-Lautrec deriva de su contacto con tipos populares, y de su deliberado desafío a la burguesía y a sus convencionales valores. Cuando los abogados de la familia lo citaron para que firmara algunos documentos, se negó a visitarlos, y los citó a su vez en una dirección de París; los aboga-



la tarea era obsesionante (Toulouse-Lautrec, José Ferrer)

dos debieron entrar así en un burdel, donde encontraron a Lautrec, completamente desnudo y con sombrero, que tomaba apuntes de varias mujeres sin sombrero: con un aire serio y respetable leyó los documentos, los firmó, y despidió a los abogados. La anécdota, contada por el mismo Huston en un artículo periodístico (ESQUIRE, diciembre 1952) está muy ausente del film, donde apenas se sugiere que Toulouse-Lautrec y los burdeles tuvieran la relación habitual que en verdad mantuvieron: una puerta que se abre sobre una habitación donde hay varias mujeres (semejando uno de sus cuadros), y una sucesión de dibujos elocuentes, son la pista apenas insinuada de esa relación.

Los códigos de producción y las convenciones morales han impedido que el film retrate al verdadero Toulouse-Lautrec, un artista que, en las palabras de Huston, **"pintaba lo que veía, no dramatizaba sus temas, ni permitía que sus emociones colorearan su obra"**; aunque producido fuera de Hollywood, el film debía ser distribuído por United Artists, y sujeto a las limitaciones de una producción americana. Así que el plan audaz fué luego moderado, con cortes y deformaciones a la biografía real, según es de rigor en estos casos. Como los artistas que el cine evoca suelen ser los músicos que no aparecen componiendo, y los literatos que no aparecen escribiendo, debe festejarse que aquí aparezca un pintor que continuamente pinta, y que junto a él aparezca el mundo que le proporcionó sus temas. Esa es la parte saludable del film, junto a una concepción plástica que procura relacionarse con su tema; es en cambio menos saludable que Huston, para conseguir públicos más amplios (que obtuvo), dramatice el tema y le invente emociones diversas, corriéndose de una escasa convicción a una abierta falsedad.

demonios con almas limpias

No es probable que Lautrec, un espontáneo como artista, y un ingenio malicioso para satirizarse a sí mismo, haya vivido amargado por la deformidad de sus piernas, y por las relaciones peculiares que ese defecto físico le haya procurado. En su artículo, el mismo Huston apunta que en los ambientes de París Lautrec encontró gente deforme como él, **"y fué aceptado por ellos como él los aceptaba"**; es presumible además que encontrara una compensación en las deformaciones psicológicas de otras personas. Del mismo modo, no es razonable creer que Lautrec se haya sentido más noble, más nervioso o más tímido en ninguna de sus relaciones amorosas; a un hombre que pasaba semanas viviendo en burdeles el amor debió parecerle un asunto práctico, directo, quizás grotesco. Es en consecuencia muy increíble que el film se aparte de sus descripciones de ambiente tan sólo para inventar dos escaramuzas sentimentales en la vida de Lautrec, con una prostituta caprichosa que termina por burlarse de él (Colette Marchand) y con una dama más respetable que finalmente elige otro amor y le deja una carta (Suzanne Flon); a estos dos episodios hay que agregar un tercero, donde se describe una amistad entre Lautrec y una cantante enamorada del amor (Zsa-Zsa Gabor, que se llama Jane Avril: debió ser realmente una bailarina). Estos temas pudieron ser el hilván que uniera al film, le diera cierta apariencia de relato, y pretextara el apunte sobre el protagonista y su ambiente. Pero en cambio son falsos y enfáticos con cierta plomiza deliberación, y falsean también al personaje central. En el primer caso, suponen la arbitrariedad y la maldad en la prostituta del cuento, con arranques de desprecio a Lautrec que sólo parecen colocados para amargar a éste, y con un desborde verbal que sustituye a una más fina descripción psicológica; **"no sé por qué digo las cosas que digo"**, dice Colette Marchand, sabiéndolo. En el segundo caso, el amor puro es un malentendido, como en las historietas para adolescentes, y aunque Suzanne Flon utiliza siempre una mirada penetrante e intensa, dejando entender más de lo que dice, ninguno de ambos enamorados cree ser correspondido, y se separan para siempre, por error. Estas trivialidades, muy indignas de un Huston libretista, son obviamente los rodeos que se dan para crear una amargura en Lautrec: hacia la mitad del film derivan en una consagración a su obra (buen motivo para intercalar un muestrario de sus cuadros) y hacia el final derivan al alcohol, una nueva caída de una escalera, y la muerte. Todo lo cual reproduce, lejos de Hollywood, el estilo de Hollywood: el libreto intrincado para disimular omisiones e inclusiones, la superficialidad para tratar a un artista, inventándole motivaciones cercanas y fáciles a su conducta, y anulándole la fuerza demoníaca con que Lautrec pudo consumirse en alcohol, seguir pintando entre sus finales ataques de parálisis, y morir a los 37 años (por el alcohol, no por el accidente que sugiere el film). La descripción del personaje es pasíva, y la descripción de su obra es, sin evolución, sin causas ni efectos, un paseo por sus cuadros. Y aunque el protagonista aparece pronunciando frases célebres (sobre el arte y el corazón, en el estilo de Calvero), su vida interior apenas trasluce de la amargura de su rostro, quizás porque José Ferrer estaba demasiado preocupado por la caracterización exterior: actuó de rodillas durante casi todo el rodaje, simulando con trucos diversos una estatura menor, en una tarea que debió serle obsesionante.

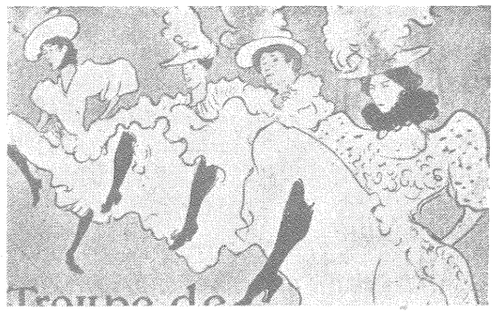
moulin rouge

Inglaterra y Francia, 1952. Producción Romulus, distribuída por United Artists. Director, John Huston. Libreto cinematográfico de Anthony Veiller y John Huston, sobre la novela de Pierre La Mure. Productor asociado, Jack Clayton. Fotografía, Ossie Morris. Música, Georges Auric. Dirección artística, Paul Sheriff. Decorados y vestuarios, Marcel Vertes. Asesor especial para el color, Eliot Elisofon. ELENCO: José Ferrer (Toulouse-Lautrec y su padre), Colette Marchand (Marie), Suzanne Flon (Myriamme), Zsa-Zsa Gabor (Jane Avril), Katharine Kath (La Goulue), Claude Nollier (madre de Toulouse-Lautrec), Muriel Smith (Aicha), Walter Crisham (Valentin Dessossé), Georges Lannes (Patou), y Mary Clare, Lee Montague, Harold Gasket, Jill Bennett, Maureen Swanson, Jim Gérald, Rupert John, Tutti Lemkov, Eric Pohlman, y la mano de Marcel Vertes en el papel de la mano de Toulouse-Lautrec.

En la carrera de Huston libretista, el film debe ser uno de sus puntos más bajos: pega un episodio con otro, o introduce la escena melodramática innecesaria, como el discurso ebrio de una bailarina vieja y fracasada (Katharine Kath), o arremete con la elocuencia, apuntando en frases muy largas la diferencia entre la nobleza y la bohemia de Lautrec. Cuando escribió sobre el personaje y el film, Huston declaraba que **"mucho puede ser leído en el arte de Lautrec, pero él mismo nunca se preocupó de darle SENTIDO"**; el film, en cambio, carga los diálogos con sentido histórico, pero a los solos fines de la grandilocuencia. El personaje omitido es justamente el Lautrec pintor, que derivaba del impresionismo, tenía opiniones sobre toda la pintura realizada hasta su tiempo, discutía su estética y, en definitiva, contribuía a modificarla.

un experimento para huston

La explicación de las simplezas y defectos del libreto puede estar en la biografía novelada de Toulouse-Lautrec (por Pierre La Mure) en que se basa el film, o en las exigencias de un Código de Producción que desinfecta burdeles, economiza en ajenjo y pide "valores morales compensatorios", o en las exigencias de la taquilla, que pide tres mujeres en el elenco, con fotos en la publicidad (curiosamente, ésta elimina la grotesca figura de Lautrec, y prefiere bailarinas de can-can). Otra explicación distinta y adicional es la improvisación y apuro con que el film fué rodado, sacando a Ferrer de sus muchas ocupaciones neoyorquinas (como actor, director y productor hace trabajos múltiples y hasta simultáneos), y llevándolo a Europa



para afligirlo en cine con un papel que Ferrer había querido hacer en teatro. La filmación en París se hizo con un elenco reclutado, donde casi todos hablan inglés con acento francés, muy indebidamente; se hizo, además, con rodaje nocturno, ocupando cabarets y restaurants en las horas de la madrugada, y dependiendo, presumiblemente, de sustitutivos inadecuados para la eficiencia de un estudio americano. No debe extrañar que los mayores afanes de Huston hayan sido los problemas de personal, de iluminación y de técnica; una de las consecuencias es que el París del film no es el París 1900 de Toulouse-Lautrec, sino un grupo de seis personas, que discuten, aman y pelean en habitaciones interiores o en un callejón pequeño y despoblado. Pero donde no hay un libretista sigue habiendo un director, un artesano depurado que piensa el enfoque de cada escena (no incluye lo superfluo, no omite lo necesario), que consigue el realismo para una caída de la escalera, que toma intencionadamente desde abajo al padre de Lautrec cuando es el hijo (niño o enano) quien habla con él, o que, en fin, apunta al pasar la nostalgia del protagonista por los caballos de caza, o incluye en un decorado los grabados japoneses que fuéron uno de los modelos del pintor. La retirada de éste del cabaret en que comienza el film, proporciona, a los diez minutos del principio, el primer dato sobre su corta estatura, y Huston lo encuadra de espaldas, cruzando el salón, y contrastando con tres figuras de limpiadoras; ahí culmina un primer acto de riquísima pintura de ambiente y personajes, y casi todo lo que sigue después es superfluo a su lado. En esos primeros diez minutos figura un can-can que es una maravilla de dinamismo y de ritmo, en parte porque música y baile lo consiguen así, pero sobre todo por el montaje con que aparece construído. En el principio, también, figura el trozo en que la plástica del film semeja más cercanamente el estilo de Lautrec: el perfil recortado en primer plano, con una pose accidental e inestable, el fondo brumoso, los espacios vacíos a un costado del cuadro. La comparación de esas imágenes con algunos cuadros de Lautrec demuestra la minucia con que está interpretada La Goulue, en ropa y peinado, y hace muy asombroso el hallazgo de Walter Crisham para el papel del bailarín Valentin Dessossé, una figura difícil. Sólo rasgos aislados procuran después esa semejanza: un apunte de can-can, una anciana grotesca, o el bailarín Chocolat que ya Gene Kelly recordara en un fragmento de **An American in Paris**, una evocación más breve, más concentrada, del mismo pintor. Casi todo el film supone, fuera de un estilo Lautrec con el que no puede cumplir, un estilo nuevo para el director Huston. La toma larga, el travelling complicado y giratorio en que se combinan movimientos de cámara y de personajes, recuerda al Huston de **Key Largo** y de **Asphalt Jungle**, con su atención al detalle físico y al contraste de elementos dentro del cuadro; aquí utiliza reiteradamente las escaleras (como Wyler) para dividir planos y marcar ocasionales jerarquías dramáticas. Pero puesto a usar el color es un director distinto, y obliga a comprender el interés con que acometió el experimento. Aparte muchos efectos de belleza plástica, sin contexto dramático (la pelea de las bailarinas, o los colores del can-can, un espejo amarillo en el cabaret, un velo rosado de Zsa-Zsa Gabor que filtra parte de un cuadro), Huston se complace en el uso intencionado, que adjudica colores dominantes a las escenas de diversos personajes (el azul se reitera junto a Colette Marchand, el amarillo cobrizo junto a Suzanne Flom) o que tiñe de verde las escenas de alcoholismo y desesperación en que cae Lautrec, cerca del final. Distintos tonos de luz, en un mismo escenario, marcan la derivación desde una tentativa de suicidio a un interés por el trabajo y a una recuperación moral; un mismo callejón aparece azulado y húmedo cuando el protagonista es abandonado por Colette Marchand, y luminoso y diurno cuando es visitado por su madre (Claude Nollier). Estos contrastes suponen una intención nueva en Huston y por lo menos distinta (ya que no original) en el cine en colores, sobre todo en el dramático: su concepción no se subordina al color de las cosas sino a la luz y al filtro con que se las fotografía, como otros artistas han sabido hacerlo ya en blanco y negro.

Entre muchas biografías frustradas de artistas exitosos, y entre las abundantes simplezas que aquí provoca la intención comercial, algunos fragmentos de **Moulin Rouge** serán imprescindibles a un exigente espectador.

H. A. T.

programación
de cine universitario, setiembre 1953

Martes 8 - DEFENSA - 20.30 y 22.30.— Estreno de: **LA FERME DES SEPT PECHES** (La granja de los siete pecados), 1948. Realización, Jean Devaivre. Con Pierre Renoir, Jacques Dumesnil, Claude Géniat.

Domingo 13 - RADIO CITY - Hora 10.— **Cortometraje diverso**, incluyendo producción de UPA, Walt Disney y marionetas de George Pal, y pre-estreno de los films checos: **ANDELSKY KABAT** (El gabán del ángel, 1949) dibujo animado de F. Franisek.
PISEN PRERIE (En el Lejano Oeste, 1949) marionetas de Jiri Trnka (gentileza de Artkino).

Miércoles 16 - DEFENSA - 19.45 y 22.15.— **Clásicos del cine mudo: GOSTA BERLINGS SAGA** (La leyenda de Gösta Berling), Suecia, 1923. Realización, Mauritz Stiller, sobre novela de Selma Lagerlöf. Con Lars Hanson, Gerda Lundqvist y Greta Gustafsson (Greta Garbo).

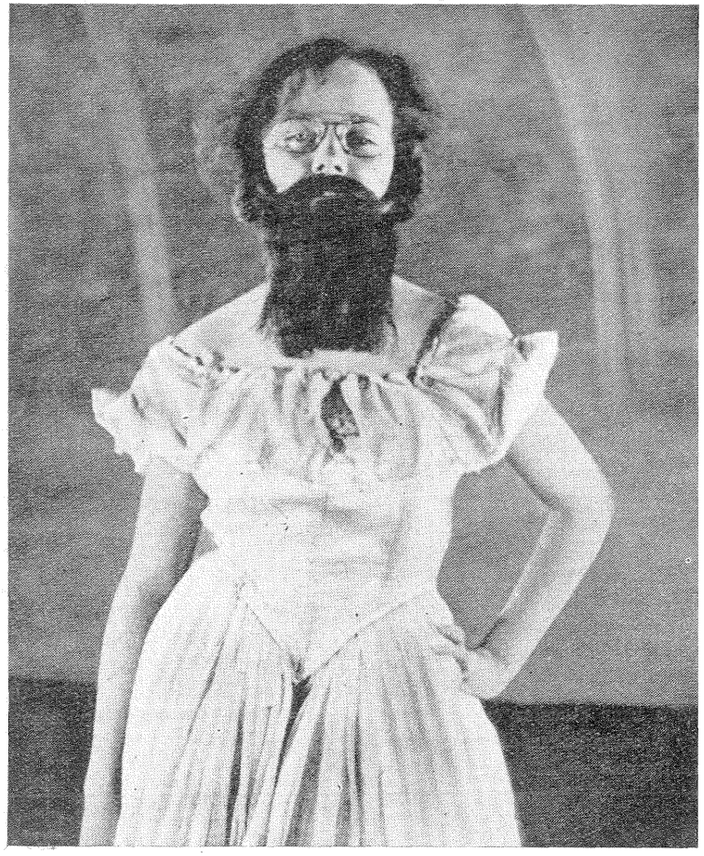
Viernes 18 - UNIVERSIDAD - 19.30 y 21.30.— **Hollywood ante la cámara: HOLLYWOOD EXTRA (THE LIFE AND DEATH OF 9413)**, EE. UU., 1928. Realización de Robert Florey y Slavko Vorkapich, fotografía de Gregg Toland y **STAND-IN** (Hollywood se divierte, o El fabricante de sueños), EE. UU., 1937. Realización de Tay Garnett, producción de Walter Wanger, con Leslie Howard, Humphrey Bogart, Joan Blondell, Alan Mowbray.

Domingo 20 - AMBASSADOR - Hora 10.30.— **PRIVATE LIFE OF DON JUAN** (Los amores de Don Juan), 1934, Inglaterra. Realización de Alexander Korda. Dirección artística, Vincent Korda. Con Douglas Fairbanks (padre), Merle Oberon y Binnie Barnes.

Viernes 25 - UNIVERSIDAD - 19.30 y 21.30.— **Corto-metraje francés moderno. PACIFIC 231** (1949), de Jean Mitry. **IMAGES MEDIEVALES** (1949) de William Novik. **IMAGES POUR DEBUSSY** (1951), de Jean Mitry. **TOULOUSE-LAUTREC** (1950) de Robert Hessens.

Domingo 27 - AMBASSADOR - Hora 10.30.— **Pre-estreno de: WOZZECK** (Diabólico destino), Alemania, 1950. Producción Defa. Realización, Georg C. Klaren, sobre el drama de Georg Buchner. Con Kurt Meisel, Helga Zulch, Max Eckard, Arno Paulsen (gentileza de Artkino).

Miércoles 30 - DEFENSA - 20.15 y 22.30.— **LA PASSION DE JEANNE D'ARC** (El martirio de Juana de Arco). Realización de Carl T. Dreyer. Fotografía, Rudolph Maté. Con Marie Falconetti, Eugéne Silvain, André Berley, Maurice Schutz, Antonin Artaud.



Entr'acte

surrealismo y cine

EL ÉXITO DE *DREAMS THAT MONEY CAN BUY* (HANS RICHter, 1947) en los Estados Unidos, la interpolación de un sueño diseñado por Salvador Dalí en la popular *Spellbound* (Cuéntame tu vida, Alfred Hitchcock, 1945), el predicamento de *Orphée* (Orfeo, Jean Cocteau, 1949) entre cierta minoría cinematográfica, la secuencia final de *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1948), los premios recaudados por *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), la comercialización de un tema onírico en *Belles de nuit* (Beldades nocturnas, René Clair, 1952), podrían considerarse otros tantos síntomas de una creciente incorporación del superrealismo al cine sonoro. Es cierto que los ejemplos invocados (y otros muchos que podrían esgrimirse) son de desigual valor; es cierto que, en más de un caso, poco tienen que ver con el movimiento poético-revolucionario que con tanto celo encabeza André Breton; es cierto que más de un purista estaría dispuesto a excomulgar a Dalí y/o Cocteau, a despreciar los esfuerzos de René Clair y hasta a poner en tela de juicio algunos episodios del film de Richter. Pero más que por su valor intrínseco, su pureza poética o su ajuste minucioso a una estética rígida y codificada, interesan estos ejemplos por su condición de síntomas de una actitud. El superrealismo está empezando a ser asimilado, así sea parcialmente, por la industria cinematográfica; algunos de sus postulados esenciales empiezan a abrirse camino en cine y van contaminando hasta los esfuerzos menos sospechosos de novedad. (La MGM pone en manos de Gene Kelly su industria para filmar sus sueños coreográficos; Charles Chaplin intercala en la conservadora *Limelight* una secuencia, *Spring is Here*, que no sólo es onírica sino que revela el significado latente de todo el film.)

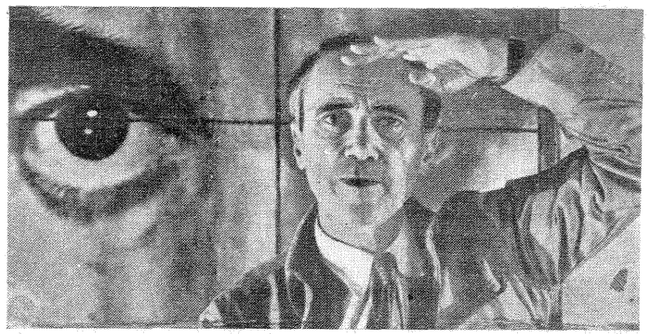
Esta asimilación no deja de ofrecer peligros. El más obvio consiste en la vulgarización de las conquistas realizadas hacia la tercera década del siglo por una vigorosa vanguardia; el más grave: reducir a la adaptación de viejos recursos y vieja temática toda encuesta de las posibilidades del superrealismo en el cine sonoro. Y lo que hubiera sido necesario (lo que es necesario) es una creación que en el lenguaje del cine sonoro y con una temática de hoy exprese los contenidos latentes del mundo tal como se manifiestan en el sueño, en el subconsciente, en la imaginación.

un esteta opina

El cine sonoro pareció traer el cese de toda actividad cinematográfica del superrealismo. O, por lo menos, pareció reducirla al nivel de experimento de laboratorio, de agresivo producto de vanguardia, generalmente exacerbado en su hermetismo y en su pretenciosa trascendencia. No era posible reunir capitales para películas que, desde sus orígenes despreciaban toda explotación comercial. De aquí que la edad de oro del cine superrealista coincidiera con la última década del cine mudo, entre 1920 y 1930. Por otra parte, esa fué también la edad de oro del superrealismo como movimiento literario y plástico. En su *Primer Manifiesto del Superrealismo* llegó a decir André Breton: *"El superrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento."* El propio Breton no tardó en advertir las enormes posibilidades del cine para mostrar —o provocar— las asociaciones inéditas de la realidad, el mundo de los sueños, el pensamiento gratuito. Pero lo que Breton entrevió o codificó, hacia 1924, otros superrealistas (casi todos franceses) intentaron realizar y, a veces, realizaron.

cine superrealista

Revisada hoy gran parte de esa producción de los *twenties* franceses, parece mayor su valor de intento —desafío y experimento— que sus conquistas definitivas. Algunos films de Man Ray, *La Fête Espagnole* de Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman* de la misma (escandalosamente repudiada por el autor del libreto, el poeta Antonin Artaud), *Entr'acte* de René Clair, la prefabricada *Sang d'un Poète* (Jean Cocteau, 1930), datan hoy en más de un sentido aunque posean valores históricos indiscutibles. De tanto experimento, de tanta película audaz e ingenua, se salvan algunos puros ejemplos: *L'étoile de mer* de Man Ray sobre un poema de Robert Desnos, con su humorismo todavía intacto; *A propos de Nice* donde Jean



Dreams That Money Can Buy

Vigo se cobraba varias veces la deuda que con él tenía una sociedad corrompida. Se salvan, es claro, los films realizados por Luis Buñuel con la polemizada colaboración de Salvador Dalí: *Le chien andalou* (1928) y *L'âge d'or* (1930). Ambos films representan la culminación de la estética superrealista, la culminación (asimismo) de un cine superrealista. Parecieron, por su peso, por su densidad, cerrar definitivamente un período.

Lo que resulta común a estos intentos del primer superrealismo es su condición de creaciones poéticamente concebidas y poéticamente ejecutadas. El desprecio o la parodia de los elementos objetivos, el apartamiento deliberado de la coherencia narrativa o del desarrollo dramático, los convierte en poemas cinematográficos: poemas tiernos y salvajes, corrosivos y escapistas. En ellos, la imagen visual corresponde a la imagen verbal de la poesía. Su estructura, su ritmo parecen seguir las mismas leyes que rigen la composición poética.

Esta fué la trampa en que cayó Jean Cocteau en *Le sang d'un poète:* buscar la traslación inmediata de la palabra (que fuera concebida como palabra y que era por lo tanto signo) a la imagen cinematográfica que es la representación de la cosa misma. Mucho más sutil, Man Ray al filmar el poema de Desnos soslayó siempre la imposible correspondencia y buscó decir, en otro lenguaje, las equivalencias. De esta manera señaló entonces el único camino del cine superrealista: una creación libre, específicamente cinematográfica, que no estuviera sometida a las leyes de otra arte aunque la usara de trampolín o pretexto.

En su mejor hora, este cine superrealista pareció confinado a la expresión poética. El desprecio de los contenidos objetivos de la creación lo llevó a la pura (y arbitraria) subjetividad, al dominio de la lírica. Su posibilidad de difusión y de resonancia se vió, por esto, naturalmente limitada. El advenimiento del sonoro amenazó su supervivencia.

la naturaleza del cine

Contra esta reducción del superrealismo al cine superrealista se han alzado quienes conciben que *todo* cine es superrealista. El último, el más audaz, de sus generalizadores es Ado Kyrou, director y fundador de la revista *L'âge du cinéma,* autor de *Le surréalisme au cinéma* (Paris, 1953).

Para Kyrou el cine *es* de naturaleza superrealista. El cine *"puede (y debe) ser el mejor trampolín desde el que el mundo moderno zambullirá en las aguas magnéticas y brillantemente negras del subconsciente, de la poesía, del sueño".* El cine es asimilado por Kyrou al sueño: *"Los sueños del durmiente pierden su naturaleza de sueño (tal como lo consideran los campeones del verismo) para convertirse ante nuestros ojos maravillados en realidad. Esta realidad está enriquecida por todo su contenido latente, se convierte en absoluta, sobrerreal."* (Es decir: superrealista.)

De aquí que en su revista o en su libro no se limite Kyrou a historiar el movimiento superrealista sino que releve manifestaciones superrealistas en toda forma cinematográfica; que a través de toda obra cinematográfica, de Georges Meliès a Michelangelo Antonioni, rastree las huellas de un cine futuro y posible: el sobrerreal. Porque para Kyrou el cine es *"el medio de expresión soñado del contenido latente de la vida."* Es decir, de lo que se esconde bajo las apariencias que dibuja el miope naturalismo: lo maravilloso, lo mágico, el símbolo premonitorio, el sueño, el destino. *"Van Gogh en una de las cartas a su hermano* (recuerda Kyrou), *expresaba su voluntad apasionada de no pintar un simple tronco de árbol, tal como todos los pueden ver, sino un tronco de árbol con todos sus inviolables secretos, raíces, aire, savia, nacimiento, muerte. El cine puede mostrar todo eso, puede penetrar bajo tierra, subir hasta las más altas ramas, entrar en el árbol, seguir en el espacio de pocos segundos su nacimiento y su muerte. Y esto es mucho más verdadero que en la vida cotidiana, esto es real. El árbol completo en su duración y en su espacio, con sus misterios está presente, como está presente el reverbero en medio de la calle. Lo que es verdadero para el árbol —tema de interés limitado— es tanto más cierto para el hombre, interés principal de todo poeta, pintor o cineasta."*

Esta convicción lo lleva a decir, un poco más abajo: *"Un poema está hecho de letras, un cuadro permanece inmóvil, por lo tanto —siempre para el gran público— no vive; pero el cine presenta seres en carne y hueso, por lo tanto hasta el sueño de estos personajes toma carne y hueso. El cine alcanza el "punto del espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente."* La cita con que concluye Kyrou es de Breton, *Segundo Manifiesto del Superrealismo* (1930).

Es claro que Kyrou advierte que sus palabras, y sus apasionados análisis, dibujan más bien un cine posible que un cine real: un cine que está ahí y que se advierte a través de los contenidos superficiales que los realizadores se empeñan en subrayar. El otro cine real, el que realizaron deliberadamente hombres como Buñuel, se crea a partir de este cine posible y demuestra las infinitas posibilidades del medio. Es a la creación de ese cine auténticamente superrealista que van enderezados todos los esfuerzos teóricos de Kyrou y de sus colegas: un cine en que los contenidos latentes de la realidad se revelan a través del sueño, del subconsciente, de lo maravilloso.

algunas objeciones

Pero esta confianza de los superrealistas en expresar por medio del cine el funcionamiento verdadero del pensamiento o el mundo de los sueños no ha sido compartida por todos. Un superrealista de la primera hora, Salvador Dalí, ha expresado en un prefacio a su libreto *Babaouo* (1932) que *"contrariamente a la opinión corriente, el cine es infinitamente más pobre y más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura."* Por su parte, René Clair había declarado hacia 1925, en un artículo titulado *Cinéma et Surréalisme: "Lo que me interesa en el superrealismo, es lo que me revela de puro, de extraartístico. Para traducir en imágenes la más pura concepción superrealista, habrá que someterla a la técnica cinematográfica, lo que se expone a hacer perder a ese 'automatismo psíquico puro' una gran parte de su pureza... Si el cine no puede ser un medio perfecto de expresión para el superrealismo, sigue siendo sin embargo, para el espíritu del espectador, un campo de actividad superrealista incomparable."*

En un artículo de 1951 Jacques B. Brunius ha discutido ambas afirmaciones. Contra Dalí ha señalado que su opinión no aparece apoyada en ningún análisis y que parece sobre todo arbitraria. (Kyrou, al discutir la misma opinión, ha indicado que *L'age d'or,* de Buñuel y Dalí, bastaría para desmentirlo.)

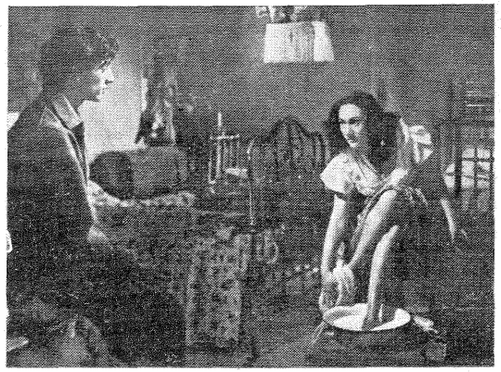
un chien andalou

Contra René Clair ha apuntado Brunius que el automatismo psíquico puro de que hablan los superrealistas no existe en el vacío; se revela a través de objetos o de útiles. En cuanto al sueño, ya se sabe que sólo es posible anotarlo cuando se está despierto; vale decir, cuando ha dejado de actuar como tal, cuando ya no es. *"No se trata* (concluye) *de fijar directamente el sueño sobre una película como tampoco se trata de irlo apuntando en palabras o de pintarlo automáticamente sobre una tela."*

Por otra parte, Brunius no deja de apuntar las evidentes similitudes entre el espectador cinematográfico y el durmiente: el cine parece una simulación involuntaria del sueño, con la noche creada en la sala, la mirada fija en la pantalla con la inmovilidad que supone, hasta la misma técnica del cine con sus fundidos encadenados o su utilización del iris (tan favoritos en el cine mudo), la misma azarosa cronología y el tiempo sintéticamente recompuesto, el espacio que oscila desde el primer plano hasta la interminable panorámica. No es posible concebir, dice Brunius, un espejo más fiel de la representación mental.

Pero tal vez lo que explique profundamente la resistencia de Dalí y de Clair a conceder toda su confianza al superrealismo en cine esté en otro lado: en la circunstancia incontrovertible (y que Brunius es el primero en denunciar) de que hasta ahora los esfuerzos por reflejar el mundo onírico o el inconsciente en cine han sido bastante mediocres. La explicación con que Brunius pretende zanjar el problema no parece totalmente convincente: *"Muy poca gente es capaz de acordarse de sus sueños o de contarlos sin hacerles sufrir increíbles racionalizaciones y deforma-*

ciones, ora sea para obtener un efecto por exageración, ora sea para nivelarlos anodinamente. También hay que pensar, con André Breton, que "las potencias organizadoras del espíritu humano no gustan contar con las potencias aparentemente desorganizadoras... la dignidad de un hombre es puesta a dura prueba por el tenor de sus sueños para que experimente a menudo la necesidad de reflexionar sobre ellos, y con más razón la de contarlos..." Tanto Brunius como su maestro Breton hablan de poca gente, de hombres, pero aquí parece tratarse de artistas, de poetas; es decir: de seres capaces de hacer lo que pocos semejantes hacen, capaces de expresar en palabra o imagen sus sueños.



los olvidados

una posible salida

Al confinarse en el lirismo, al despreciar los elementos objetivos (narración, drama) el cine superrealista pareció limitar voluntariamente su alcance y hasta comprometió sus posibilidades de supervivencia. Por eso mismo resulta tan interesante el experimento intentado por Luis Buñuel en *Los Olvidados*. Desde un punto de vista superficial, el film no puede ser considerado como superrealista. Sólo una secuencia —el sueño de Pedro— está elaborada dentro del viejo estilo. El resto parece vincular la obra de Buñuel al neorrealismo norteamericano de Wyler en *Dead End* (Callejón sin salida, 1937) o de Michael Curtiz en *Angels with Dirty Faces* (Angeles con caras sucias, 1938) o al italiano de de Sica en *Sciuscia* (Lustrabotas, 1946) y de Castellani en *Sotto il sole di Roma* (Bajo el sol de Roma, 1948).

Sin embargo, todo el film buscaba desnudar los contenidos latentes de su conflicto. Su adhesión a una corriente realista era meramente superficial; la violencia que se ejercía sobre la realidad era tal que destrozaba su superficie, quedando a la vista la entraña. Octavio Paz ha visto esto bien en una crónica de 1951: *"Los Olvidados es más que un film realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio, el azar: la porción nocturna de la vida, encuentra el lugar que le corresponde. El peso de la 'realidad' que Buñuel nos hace tan sensible, es tan atroz que llegamos a creer que es imposible de soportar. Y así es. La realidad es imposible de soportar. He aquí porque el hombre mata y muere, ama y crea."*

No se trata sólo de que Buñuel haya agotado el posible catálogo de violencias (el asalto al ciego, al hombre sin piernas, los crímenes de Jaibo); es que corre por todo el film una veta de sadismo que se manifiesta a cada momento: en la mirada con que Jaibo codicia a la madre de Pedro, en la libidinosidad del ciego, en el discurso lacrimógeno del borracho, en el cuerpo de Pedro rodando entre los despojos de animales y basuras. En este film el sadismo no es ocasional; está en la base de la visión que ha concebido toda la obra, que la ha ejecutado hasta en el menor detalle, que se ha demorado en el sufrimiento, en la sangre derramada, en el castigo, en la lenta humillación. Está en el artista.

El caso de *Los Olvidados* ilustra algo más que la carrera de Luis Buñuel: indica que para liberar los contenidos latentes de la realidad no hay que poner el acento en la magia laboriosamente fabricada, como en *Orphée;* hay que ponerlo en los mismos objetos reales, pero con una intensidad que los atraviese con la visión, que supere su realidad apariencial, que desnude o revele sus contenidos latentes. Ya André Breton había indicado este camino en unas palabras que vale la pena copiar: *"Lo que hay de admirable en lo fantástico, es que no hay nada fantástico, sólo hay lo real."*

E. R. M.

Bibliografía.— Además del libro de Ado Kyrou (particularmente el capítulo I) conviene consultar la colección de **L'âge du cinéma**, en especial el número 4-5, agosto-noviembre 1951, dedicado al Superrealismo y donde está el artículo citado de Jacques B. Brunius; el Nº 6, dedicado al documental experimental y al film de vanguardia; y el Nº 3, junio-julio 1951, con la crónica de Octavio Paz sobre **Los Olvidados.** Esta última crónica fué también publicada en FILM 1 (marzo 1952).

un libro sobre hollywood

THE PRODUCER, novela por Richard Brooks. Editada primeramente por Simon & Schuster, setiembre 1951, y luego por Cardinal, marzo 1953, ambas en EE. UU. 308 páginas.

RICHARD BROOKS escribió una novela, **The Brick Foxhole,** que luego fué filmada bajo el título **Crossfire** (Encrucijada de odios, 1947, de Edward Dmytryk). Luego escribió algunos libretos, y dirigió tres films:
Crisis, 1950, con José Ferrer y Cary Grant;
The Light Touch (El milagro del cuadro, 1951) con Pier Angeli y Stewart Granger;
Deadline USA (La hora de la venganza, 1951), con Humphrey Bogart y Kim Hunter.
En 1953 filma en Italia una producción de Joe Pasternak para Metro: **The Flame and the Flesh,** con Charles Thompson, Pier Angeli y Lana Turner.

EL PRODUCTOR NO ES UN MILLONARIO NI UN artista; suele ser el administrador de una empresa temporaria que es la filmación, donde con frecuencia maneja dinero ajeno, elige un argumento, selecciona y supervisa a adaptador, director, elenco, cuerpo técnico, ajusta fechas y contratos, atiende detalles imprevisibles. Es una historia de esfuerzos, compromisos, maniobras políticas internas, con una finalidad de éxito, de prestigio y de permanencia; su filosofía se acerca a la que Arthur Miller delineó para el protagonista de su Muerte de un viajante, *y su resultado es el cine americano, que casi siempre comercia una morralla para consumo popular, y cuando saca un film nuevo, o distinto, o desafiante, o bien hecho (producción de Darryl F. Zanuck, de Dore Schary, de Stanley Kramer, de Joseph L. Mankiewicz, por ejemplo) lo hace entre concesiones y compromisos futuros.*

Una novela de Richard Brooks enfoca ahora a un productor típico, en las varias etapas de su primer film propio. La etapa preliminar, decidida ya la filmación, con un presupuesto de un millón y medio de dólares, es bastante aterradora para un creador que aspire a la independencia:

"Para hacer un millón y medio, la película de Matt necesitaría una entrada bruta de tres millones. Quizás sería posible

—si consiguiera que Steve Taggart interpretara al protagonista,
—y si la Oficina Breen (Código de Producción) la aprobara,
—y si a la Legión Americana le gustara (y si no, la boicotearían, y pondrían a las madres y a los Boy Scouts de América contra ella),
—y si la Legión de la Decencia diera una buena clasificación (si diera una mala clasificación se hablaría contra el film desde el púlpito, y los católicos no irían a verla, y aunque uno desafiara esta posibilidad los exhibidores no se atreverían a desafiarla),
—y si otros grupos religiosos no atacaran al film por alguna frase abstrusa,
—y si grupos raciales diversos no hicieran otras presiones,
—y si los sindicatos de trabajo no decidieran hacer el boycott contra el film,
—y si las muchas y variadas cámaras de comercio, de médicos, de abogados, y el Sur, y toda otra clase o grupo no colgaran al film alguna prohibición,

entonces sería probable que el film fuera mediocre y que al final el público no quisiera verlo. Y si todo iba bien, había que hacer todo el dinero en Estados Unidos, porque el mercado europeo era difícil y el dinero que dejara quedaría congelado; Asia no tiene gran valor de taquilla; Sud América tiene algún valor pero aun allí varios países mantienen congelados los fondos producidos. Un millón y medio! ¡Imposible!

¿Pero qué ocurriría si pegaba en el blanco? Significaría independencia y libertad y respeto por sí mismo y éxito y éxito. Pero ahora mismo, delante suyo, la pantalla estaba blanca, y se sentía pequeño e incapaz, y un millón y medio era más dinero del que podía concebir, y estaba contra toda razón que ninguna película costara tanto, pero ésta costaba eso, y de ella dependía todo, todo lo que pudiera significar algo para él" (p. 49).

Y después están los otros problemas. El libreto no sirve, y hay que traer a un escritor desde New York para que le dé alguna calidad a la narración dramática y a los diálogos; entonces el escritor es, desde luego, un creador independiente, que siempre ha pensado solo en sus novelas y en sus cuentos, no acata las consignas del Gran Sueño Americano, y en pocas horas es sospechado de comunismo, investigado y escandalizado. Y el director es un alemán que en sus buenos tiempos filmaba bien porque no entendía inglés y sólo se preocupaba de las situaciones, las imágenes y el movimiento de la cámara, pero apenas comenzó a discutir de diálogos y a comprender lo que se discutía en su derredor, y a mezclarse en la construcción de los argumentos, sus films se hicieron malos y después peores (la descripción se ajusta a Fritz Lang, quizás a Robert Siodmak). Y el Jefe de Estudio, que los manda a todos, incluso al productor, cree saber que lo único que funciona es el Entretenimiento, y que todas las películas con ideas y con audacia son fracasos y problemas. Y el galán se emborracha, y la dama joven no sabe actuar, y el característico, que hace un Padre Americano Modelo, se ve envuelto en un escandaloso lío de faldas. Y cuando todo está arreglado, con suerte o con parches, y la filmación se ha terminado, y está listo el montaje, aparece la gran discusión sobre el final del film. El mejor final es el más ajustado al protagonista: un gran hombre que en el fondo es un fraude, lleno de engaños y de pequeñas mentiras y de disimulos, que debe morir como un cobarde y desinflar su prestigio ante el público. Entonces las presiones financieras, comenzando por el público de una función privada de ensayo, y siguiendo por toda la capa superior de los estudios, fuerzan a un final de compromiso, donde el protagonista muere por salvar la vida de un niño, y aparece castigado y regenerado a un mismo tiempo. Esto trae el éxito del film, pero no trae satisfacción al productor, que quería ser independiente y dar al argumento el final que su lógica interna reclamaba; también lo malquista con el libretista que importó desde New York, y al que debió traicionar.

La transacción es toda la clave de este productor, y aunque queda muy clara, sin duplicidad, la nobleza de sus intenciones, el ambiente le fuerza luego a comprometerse. Cambiar el final de su film es sólo uno de los episodios; otros son dar dinero a las dos campañas (a favor y en contra) de un libretista acusado de comunismo, o resignarse a que su amante lo deje pero antes acomodar la situación para que en apariencia sea él quien la deje. Hacia el final, la transacción de fondo es la filosofía del libro: después de discutir su vacilación entre hacer un drama americano auténtico, como siempre lo quiso, o producir en cambio la lujosa y vacía película histórica y religiosa que el estudio le pide, el productor resuelve acceder a las demandas del estudio y al mismo tiempo contratar a un director nuevo y audaz que hará un film menor sobre las minas de carbón, con presunta intención social. El mismo seguirá progresando como el héroe de un sueño de éxito; al lado suyo, un joven con talento, en el que ve a su conciencia, hará un film distinto y valiente.

una historia real

Suele ser muy fuerte la tentación de encontrar trazos biográficos en los personajes de toda novela, pero esta suposición parece más legítima en las novelas sobre un ambiente semipúblico como Hollywood. El retrato del director alemán puede ser el de Fritz Lang o el Robert Siodmak, pero es demasiado breve y superficial para que ninguna demostración se haga convincente. El retrato del protagonista admite en cambio una búsqueda en los antecedentes del autor Richard Brooks, hasta llegar a sus contactos con el productor Mark Hellinger, un hombre fuerte que hizo **The Killers** (Los asesinos, 1946) y **Naked City** (La ciudad desnuda, 1947), ambas con el director Jules Dassin. Cuando Hellinger falleció repentinamente, Richard Brooks escribió una nota explicando el gran tipo que era el productor, y la amistad que tuvieron en el breve tiempo en que trabajaron juntos. Para Hellinger había escrito Brooks dos libretos:

SWELL GUY, 1946, director Frank Tuttle, con Sonny Tufts, Ann Blyth, William Gargan, Ruth Warrick (no exhibida en el Uruguay), y

BRUTE FORCE (Entre rejas, 1947), director Jules Dassin, con Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Yvonne de Carlo.

La nota necrológica (publicada en THE SCREEN WRITER, marzo 1948) da los datos y hasta los diálogos que luego Brooks recogerá en THE PRODUCER: un contrato Hellinger-Brooks se hacía con un apretón de manos y no con un documento, las opiniones de Hellinger sobre el comunismo en Hollywood son las que luego se discutirán y mantendrán en la novela, y la descripción de la vida psicológica y doméstica de Hellinger se ajusta literalmente a la que luego aparecerá en la ficción, hasta en detalles ínfimos. Estas similitudes pueden enseñar algo sobre cómo trabaja un novelista, y no es aventurado afirmar que hasta los más imaginativos utilizan, elaborado y disfrazado, el material humano que han encontrado cerca suyo. Pero el dato biográfico se amplía aun más, y la lectura del argumento de **Swell Guy** da una sorpresa: ése es, notoriamente, el film que se discute en la novela, con su personaje canalla que aparece regenerado y muerto al final, tras haber vivido en el disimulo y el doblez. El incidente de 1946, llevado a 1951 y prolongado con elementos de ficción, se constituye así en la sustancia de la novela. Pero en ésta hay desde luego otros episodios reales, y la discusión final sobre hacer o no hacer la gran película histórica, a todo lujo, es sin duda la misma discusión que John Huston tuvo con Metro Goldwyn Mayer en 1950, tras el fracaso comercial de su **Red Badge of Courage**: allí Huston meramente rechazó la idea de dirigir **Quo Vadis**, y marchó al Africa a filmar, para su propia compañía, **The African Queen**, una idea que le entusiasmaba.

El productor Hellinger, izq., con Sam Levene, actor de THE KILLERS

La admiración que Richard Brooks ha manifestado por Huston hace más probable esa segunda identificación. Ya en la nota sobre Hellinger (marzo 1948), describía a Huston como un gran talento, uno de los pocos hombres en Hollywood que sabía cómo hacer un buen film; la colaboración de Brooks y Huston en **Key Largo** (Huracán de pasiones, 1948), es sólo una pista preliminar de cómo **The Maltese Falcon** (1941) de Huston habría de ser después el lejano modelo de **The Light Touch** (El milagro del cuadro, 1951) de Brooks. Será un motivo de intriga el que Brooks dedique su novela, lacónicamente, a **"H"**, una inicial no identificada que puede aludir a Hellinger, a Huston o a nadie.

La identificación de Mark Hellinger o de John Huston o del propio Brooks tras la ficción de una novela puede tener un relativo interés para el aficionado cinematográfico; es presumible, por otra parte, que en Hollywood otros rasgos sean significativos, y que una alusión a Dore Schary, a Darryl F. Zanuck, a Louis B. Mayer, tenga más sentido e ironía si se juzga la novela con conocimiento del ambiente. Pero la valoración del propio Brooks adquiere en cambio un mejor relieve. En una carrera de franco progreso, desde argumentista a director, Richard Brooks se mostró escéptico de los pregonados valores morales que suelen ser acariciados por el cine americano, y así lo dicen, entre líneas, el argumento de **Swell Guy** y el de **Crossfire** (Encrucijada de odios, 1947, basada en una novela suya). Su gran tema es, por otra parte, el de la alternativa entre dos situaciones igualmente complejas, diversamente integradas por moral, virtud y conveniencia. La alternativa es el tema de **Key Largo** y el de **Crisis** y el de **Deadline U. S. A.**; con todas las variantes de acción y de ambiente, el problema central es la ética de la conducta: elegir la supervivencia tras la concesión (a gangsters, a dictadores, a millonarios) o ser fiel a los principios aunque se muera en la demanda. No es probable que Brooks plantee estos temas porque desea pregonar las virtudes de la rendición, para convencer al público de que debe bajar la cabeza; contrariamente, los plantea porque su natural rebeldía se lo pide, y si sus films arriban

Crisis

a soluciones de azar o de discurso o de compromiso ello se debe, muy notoriamente, a que arriba de Brooks manda Hollywood, y arriba de Hollywood mandan financieros. Atribuir a Brooks, a propósito de **Crisis**, una mentalidad yanqui de raza superior, o creer que es el mismo director, y no la Metro, quien desperdicia y arruina el tema de **The Light Touch**, supone un burdo procedimiento crítico, que no analiza lo que ve, y so pretexto de que necesita juzgar los resultados, y de que ignora las causas, deja al lector sabiendo lo mismo que antes, si no algo más confuso.

gente con ideas

La inteligencia y la sutileza de Brooks necesitaría una larga elucidación de situaciones y diálogos de su novela. La libertad con que siente y piensa está en cambio muy clara en la respuesta que el productor da al honrado libretista que piensa renunciar a Hollywood, porque no encuentra apoyo:

"¿Qué quieres llegar a ser?", preguntó Matt. "¿Estéril? ¿Nada que decir? ¿Nada de imaginación? ¿Esperando algo que hacer? ¿Haciendo la misma cosa, una y otra vez? ¿Diciendo que sí a todo para conservar el empleo? Mira, muchacho, en un par de años este negocio está chato y en la calle, si no le dan una inyección. ¿Y cuál es la inyección? Talento. Gente como tú. Gente con ideas y coraje para llevarlas adelante. Gente que no tenga miedo de jugarse. Mira, muchacho: no eres el sobrino o el hermano o el hijo de este negocio. Tienes algo que vender, o no te lo estarían comprando. Entraste y te quedaste porque fuiste luchador. Bien, lucha. Todos reclaman sangre nueva. Bien, en nombre de Cristo, ¿quién es la sangre nueva? Tú. Tipos como tú. Y tipos como yo.

¿Vienes a pedir consejo? Muy bien. Aquí está el consejo. Los estudios no hacen las películas. Los operadores no las hacen. Los bancos no las hacen. Los accionistas no las hacen. El talento las hace. Gente con ideas y el talento para filmarlas. ¿Consejo? Seguro. ¡Renuncia! Haz las cosas como tú las entiendes, o no las hagas. Y si no las quieren hacer aquí, se harán en otro lado. ¿Acaso Zanuck tuvo que quedarse en Warner? ¿Acaso Schary tuvo que atarse a RKO? ¿Acaso Selznick se fundió porque dejó la Metro? Si tienes miedo de fracasar, hazte accionista o banquero o cualquier cosa, pero deja que otros hagan las películas. El argumento es tuyo. Llévalo donde te lo hagan".

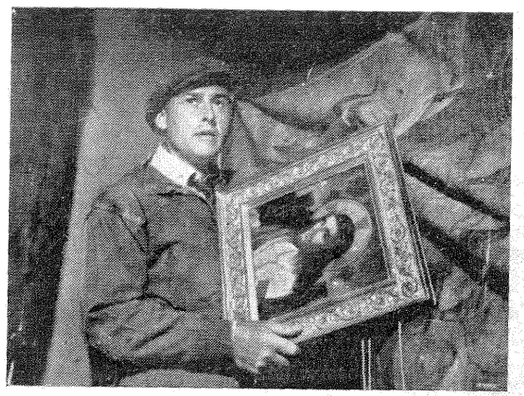
Y la opinión de Brooks sobre los productores también está muy clara en un párrafo:

"Un potentado no sabe cómo manejar una cámara; eso supone cierto conocimiento técnico. No puede construir los escenarios. No puede ser actor. No sabe dirigir una película. Pero todo el mundo, y su cuñado, creen que pueden escribir. ¿Qué necesita un tipo para escribir? Un lápiz y un pedazo de papel. Nadie se pondría a enseñar al fotógrafo cómo debe enfocar la cámara. Pero todos reescriben diálogos, cambian el argumento, borronean como lunáticos".

Cuando **The Producer** fué publicado en Inglaterra, el cronista de SIGHT AND SOUND (Londres, enero-marzo 1953) le dedicó una brevísima nota, asegurando que **"en última instancia, los valores morales del libro parecen corruptos"**. La inferencia es la de que Brooks no debió terminar con el conformismo de su protagonista a hacer un film histórico de lujo, sino con una actitud idealista en la que habría preferido renunciar al dinero y producir solamente las obras de prestigio artístico. Esta actitud no cuadra, empero, con todo el mecanismo de compensación y acuerdo en que se ha desarrollado el relato, ni cuadra tampoco con la realidad de Hollywood. Como autor, Brooks fué bastante realista para enunciar que Hollywood sigue andando, y no compromete en ello sus deseos: la marcha del cine americano depende de la existencia de productores maleables, que hoy hacen un film de lujo y mañana un film con sentido social, y después una historieta policial con autenticidad de ambiente y después otro film de lujo, con tecnicolor y piscinas y muchos extras. El hecho de que Brooks haya explicado cuidadosamente los

(Continúa en pág. 32)

The Light Touch



cine amateur

un efecto de travelling

Los westerns popularizaron el travelling lateral. La figura del cowboy que a todo galope se aparea con su caballo a los caballos desbocados de una diligencia para saltar sobre ellos y detenerlos justo al borde de un precipicio, es un recuerdo inseparable del cine mudo, de las matinées infantiles y de la denodada pianista que, al culminar la acción, atacaba su piano en un crescendo capaz de competir auditivamente con la bulliciosa repercusión de las plateas. Éstas habían seguido la acción a la misma velocidad con que se desplazaban los héroes. El efecto se usó y se repitió mil veces. Pero también la inventiva de los cameramen de noticiarios, sujetos a necesidades de improvisación o deseosos de eludir una peligrosa rutina de encuadres y presentaciones para la nota semanal, hizo su aporte creativo a diversos efectos de travelling, y quizás en algún noticiario hípico se utilizó, por primera vez, precisamente este efecto de travelling lateral que puede obtenerse, sin trasladar la cámara, con el teleobjetivo.

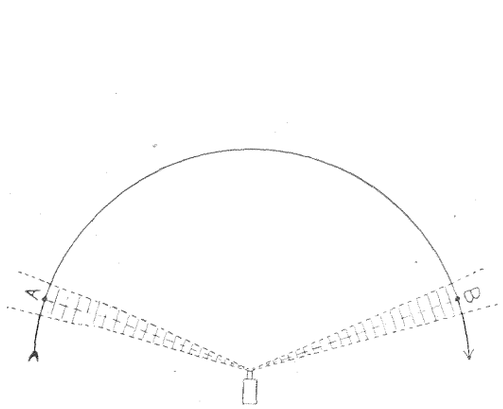


fig. 2

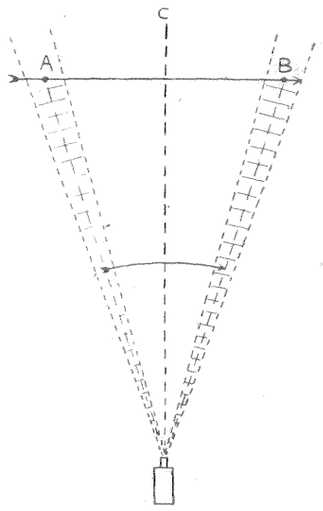


fig. 1

La pantalla muestra un actor que, en pleno medio americano, se desplaza desde un punto a otro del lugar donde se desarrolla la acción; la cámara parece acompañarlo lateralmente en su desplazamiento. El diagnóstico resulta fácil. La cámara se traslada. Se trata de un travelling.

Otras veces un noticiario registra el final de una carrera de autos o caballos. Se supone un desplazamiento lateral de cámara; ésta se ha movido conjuntamente con los competidores durante los últimos metros de la carrera.

Pero no siempre el diagnóstico de travelling es acertado si dogmáticamente se exige en tal recurso el traslado real de la cámara. Los estudios profesionales suelen obtener el mismo efecto sin trasladar la cámara. Algunos de los métodos utilizados, por ejemplo el travelling óptico, que se logra mediante un objetivo de distancia focal variable, están fuera del alcance de la pequeña experiencia del cine amateur, debido al alto costo de este accesorio. Algún otro método, en cambio, sólo requiere la cámara, un teleobjetivo, un trípode y unas pocas precauciones.

La primera condición recomendable es dotar a la cámara de un objetivo cuya distancia focal sea, por lo menos, tres veces mayor que la distancia focal del objetivo normal. Es el caso del 75 mm. en pase de 16 y el de 37 en 8. La segunda condición —ineludible si se usan teleobjetivos—, es colocar la cámara en un trípode firme.

Con la cámara debe seguirse luego en panorámica horizontal continua, el desplazamiento de un sujeto, en sentido recto y perpendicular al eje óptico, por ejemplo desde el punto **a** al punto **b** (ver **figura 1**). Si se acertó en conservar al sujeto visto siempre desde un mismo ángulo y ocupando la mayor parte del cuadro, en la proyección se tendrá después la impresión, no de una panorámica, sino de un travelling en el cual la cámara parece seguir al sujeto en forma paralela a su desplazamiento. Los puntos **a** y **b** de la **figura 1** no podrán estar muy lejos del eje óptico **c** a fin de reducir la trayectoria del sujeto y permitir que sea visto, durante toda la operación, aproximadamente en el mismo ángulo.

Este efecto se debe a que, con el teleobjetivo, el desplazamiento angular del eje óptico es muy leve.

El sujeto puede ser un animal, un vehículo, un actor o una pareja de actores; en este último caso, para facilitar un mejor encuadre de ambos, cierta oblicuidad de su trayectoria con relación al eje óptico, no anula el efecto y sólo está limitada por la escasa profundidad de campo propia de los teleobjetivos, con lo cual se sobreentiende que hay que cuidar el enfoque en los diversos puntos de desplazamiento.

Se preferirá tomar a los actores en plano medio americano y en general conviene que el sujeto cubra buena parte del cuadro para que se perciba escasamente el fondo sobre el cual se destaca.

Favorece el truco un fondo que quede muy atrás, bien fuera de foco, y que posea tonalidades y formas homogéneas. Hay que tener en cuenta que la panorámica con el teleobjetivo, vuelve confuso el fondo y acaso lo desplaza velozmente; una mancha tonal que, dando un punto de referencia, delate esa rápida corrida del fondo, afecta la prolijidad del recurso.

Un enfoque de máxima precisión sobre el sujeto será indispensable. Los teleobjetivos y los objetivos de larga distancia focal tienen una limitada profundidad de campo. Esto, que facilita el efecto, compromete a los mayores cuidados en el mantenimiento del foco, prefijado de acuerdo a la distancia entre sujeto y cámara (distancia que, naturalmente, tampoco debe variar —o sólo en forma leve— en el transcurso de la operación).

El ángulo de esos objetivos es también muy limitado (aproximadamente 7,4 × 5,6 grados para un tele de 75 en 16). El más leve desplazamiento angular del eje óptico de la cámara causará un importante desplazamiento del sujeto en el cuadro. Esto puede comprenderse con facilidad si alguna vez se usó prismáticos. Por consiguiente, la panorámica deberá efectuarse con extremada suavidad y pleno ajuste al desplazamiento del sujeto (cuya velocidad se predeterminará, atenuándola, de ser posible).

Todas estas observaciones rigen igualmente para una interesante variación de este efecto de travelling que consiste en seguir con el teleobjetivo, en panorámica, el trayecto de un sujeto que se desplaza, no ya en línea recta y perpendicular al eje óptico de la cámara, sino en la línea de un círculo cuyo centro ocupa ésta (ver figura 2). En el primer caso, el curso del travelling era, como se anotó, bastante limitado, pero en este segundo caso, la panorámica puede acompañar al sujeto en el recorrido de un círculo completo, girando la cámara por entero sobre sí misma, y configurar el efecto de un travelling de mucha mayor extensión. El sujeto resultará visto aquí siempre desde el mismo ángulo. Está claro que se trata de un movimiento minuciosamente previsto para un actor, trazándosele el círculo o semicírculo de desplazamiento, con señales adecuadas en su trayecto, lo que supletoriamente asegura contra cualquier variante de la distancia entre cámara y sujeto que perjudicaría el crítico enfoque del teleobjetivo.

Una segunda variante es la panorámica vertical (capaz de surtir un efecto de travelling en similar sentido) de un sujeto que asciende o desciende, siendo aconsejable iniciarla un poco por encima del mismo (**plongée**) y rematarla un poco por debajo (**contreplongée**) o viceversa.

W. D. B.

---

un libro sobre hollywood

(Viene de pág. 30)

mecanismos económicos que producen el peor cine, y la atracción de talentos que producen el mejor, resulta bastante garantía de que sabe lo que está escribiendo; el libro no tiene más valores morales de los que pueda tener un retrato.

En un sentido más literario, caben otras objeciones a la novela, porque más abajo del diálogo brillante y cínico están las simplezas de construcción, o los adornos superfluos: los problemas personales de esposa y amante del protagonista, algún diálogo más descriptivo que verosímil, una fiesta de Hollywood que igual pudo ser un cocktail-party en Chicago. Son las objeciones menores a un libro muy seguro de su material: algunos de los problemas que presenta se solucionan con demasiada facilidad (por azar o por decreto), pero, precisamente, es útil que alguien, alguna vez, marque siquiera los problemas de Hollywood.

La traducción del libro, al castellano o al francés, es una empresa que Richard Brooks debiera alentar. Aun en los círculos más cultos de América Latina, por ejemplo, se ignora otro Hollywood que el sensacional, se ignora qué es un productor, y apenas se practica otra valoración cinematográfica que la de juzgar resultados, acumular nombres, fechas, adjetivos, impresiones personales. Para muchos aficionados el libro será una revelación, y no solamente un divertido relato.

H. A. T.

---

ejemplares disponibles de film

FILM 4

Directores: **Lewis Milestone** — Polémica: Directores versus libretistas (por Thorold Dickinson, Howard Koch, Lindsay Anderson) — El rebelde: **John Garfield** — Cine retrospectivo: **Prix de beauté** (Vanidad) — Estrenos: **Frôken Julie** (La señorita Julia), **The Men** (Vivirás tu vida), **Symphonie Eines Lebens** (Sinfonía de una vida) — Presentación de Norman McLaren.

FILM 5

La oficina Hays — La comedia del cine mudo (por Siegfried Kracauer) — Directores: **Jean Renoir** — El subjetivismo en el cine y el problema del film en primera persona — Estrenos: **Sommarlek** (Juventud divino tesoro), **Seven Days to Noon** (Ultimátum, o Londres en peligro).

FILM 6

Directores: **John Huston** — Presentación de **Alec Guinness** — Algunos films de **James Broughton** (por Gavin Lambert) — Estrenos **Rasho Mon, Cronaca di un amore** (Pasión prohibida), **Tales of Hoffmann, The Blue Lamp** (Londres 999), **Les sept pechés capitaux, Five Fingers** (Cinco dedos).

FILM 8

Censura en el Uruguay — Revisión de Venecia 1952 — Dibujos de United Productions of America (UPA) — Directores: **Sergei Eisenstein** — Cine amateur: Procedimientos de transición.

FILM 9

Productores: **Stanley Kramer** — La censura Hays — Adaptación y guión cinematográfico, un cuento para Hollywood (por Eric Ambler) — Chaplin inmigrante, segunda edición — Próximos films: **Limelight, Barabbas** — Directores: **Claude Autant-Lara, Richard Brooks** — Congreso de la FIAF en Amsterdam.

FILM 10

Revisión de 1952 — Directores: **Alf Sjöberg** — Una encuesta: Los mejores films del mundo — Cine y teatro — Estrenos 1953 — Cine amateur: Procedimientos de transición (II).

FILM 11

Directores: **Carol Reed.** — El relato subjetivo en el cine. La comedia musical americana: **Gene Kelly.** — Teatro en cine: **Death of a Salesman.**

FILM 12

Directores: **Jacques Becker.** — Premios de la Academia 1952. Biografía de Oscar. **Muestra del cine francés:** Cayatte, Clément, Clair, Astruc. — Revisiones: **Intolerance.** — Teatro en cine: **Detective Story.**

FILM 13

Cannes 1953 — Cine en relieve — **Limelight** (por Gavin Lambert) — Directores: **Renato Castellani** — Estrenos: **A Place in the Sun.**

FILM 14

Directores: **Ingmar Bergman** — Cine y teatro (II) — Estrenos: **Limelight, The Thief** — Cine en Brasil: **O Cangaceiro.**

FILM 15

Reportaje a **John Ford** — Un realismo americano — Cine y teatro (III) —**Barabbas** y **Bara en Mor** de Alf Sjöberg — Clisés de Hollywood — Estrenos: **Something to Live For.**

Los ejemplares atrasados de FILM pueden solicitarse al precio de $ 0,50 (Interior y Exterior $ 0,60) en la sede de Cine Universitario del Uruguay, Colonia 1176, Montevideo.

---

cine estudio

SALGADO

SONORIZACION
EFECTOS ESPECIALES
DIBUJOS ANIMADOS
COMPAGINACION

FILMACIONES
REVELADOS
COPIAS
TITULOS

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfono: 40 38 06
Dirección Teleg.: "Brasal"

alquiler de cámaras, reflectores y demás materiales para la filmación

"Pupila al Viento" (film documental). Realización de Enrico Gras y Danilo Trelles. Palabras rítmicas de Rafael Alberti. Música de Julián Bautista. Fotografía de Dardo Scarabello. Colaboración artística de Antonio Quintana y Enrique Lázaro. Dirección técnica de Ricardo Martínez.

Filmada bajo los auspicios de la Comisión Nacional de Turismo, en Punta del Este, costas del Departamento de Maldonado, desenvolviéndose entre paisajes de mar, cielo y bosques en uno de los centros balnearios más bellos y prestigiosos del Uruguay.

COMISION NACIONAL DE TURISMO

Administración: SARANDI, 394

Informes: Avdas. 18 DE JULIO y AGRACIADA

Imp. "Rosgal"-Ejido, 1624